PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
MODULO DE HISTORIA DE LA MUSICA DEL ECUADOR
MODALIDAD SEMIPRESENCIAL

HISTORIA DE LA MUSICA DEL ECUADOR

Mario Godoy Aguirre

Quito, 2012

CONTENIDO

Presentación
Introducción

Unidad 1.
La Historia de la Música Ecuatoriana en el contexto del arte ecuatoriano.
TEMAS
Culturas indígenas prehispánicas. Época aborigen.
Acercamiento a la arqueomusicología ecuatoriana. Introducción. Fuentes documentales. **Culturas ancestrales prehispánicas. Época aborigen.**
Resumen. Introducción.
Fuentes documentales.
1. Precerámico.
1.1. Período Paleoindio.
2. Período formativo.
2.1. Formativo temprano.
2.1.1. Cultura Valdivia.
2.1.2. Real Alto.
2.1.3. Cultura Cerro Narrío o Chaullabamba.
2.1.4. Cultura Machalilla.
2.2. Formativo Tardío.
2.2.1. Cultura Chorrera.
2.2.2. Cultura Cotocollao.
2.2.3. Los Tayos.
3. Período de Desarrollos Regionales.
3.1. Cultura La Tolita.
3.2. Cultura Capulí (Carchi, Negativo del Carchi).
3.3. Cultura Tuncahuán o Piartal.
3.4. Cultura Jama Coaque.
3.5. Cultura Bahía.
3.6. Cultura Guangala.
3.7. Cultura Jambelí.
3.8. Cultura Cozanga, Píllaro I – II.
4. Período de Integración.
4.1. Cultura Atacames.
4.2. Cultura Manteña Huancavilca.
4.3. Cultura Milagro Quevedo.
4.4. Cultura Cuasmal o Tusa.
4.5. Cultura Cozanga. Píllaro III - IV - o – Panzaleo.
4.6. Cultura Puruhá o Elén Pata.
4.7. Cultura Cara.
4.8. Cultura Cañari, Tacalshapa, Cashaloma.
4.9. Fase Urcuquí.
4.10. Fase Chilibulo - Chaupi Cruz.
4.11. Paltas – Catamayo.
4.12. Cochasquí.
4.13. Fase Napo.
5. La imposición y difusión de la cultura inca.

La música andina. Introducción
La madre tierra.
Criterios para la clasificación de los instrumentos musicales.
Principios ordenadores:
Pareado: masculino, macho - paterno; femenino, hembra - materno.
Instrumentos de atracción o ahuyentadores.
La tristeza y la alegría. Llanto y canto.
Protección, resguardo - ataque, rapto, destrucción, castigo.

Cantos ancestrales.
Introducción. La oralidad.

El aravicu o aravec
El canto
Arahui
Huahuaki
Kashua (ghashwa*)*
Taki
Takina
El danzante
Hayllis
Jahuay.
Fiesta matrimonial. Canto del Mashalla (yernito).
El carnaval.

La música en la región amazónica.
El *anent*, canto sagrado de la amazonía.
El nampet.

El negro de la provincia de Esmeraldas y el Valle del Chota.
Música Esmeraldeña.
La marimba,
El Bombo
Bombo de Agua.
Cununo.
Guasá (Alfandoque, guacharaca).
Maracas.
Charrasca.
Cantos a lo Divino y a lo Humano.
Arrullos a lo Divino.
Arrullos a lo Humano.
Alabaos.
Chigualos.
Amanece y Amanece.
Repertorios con Marimba
La Caderona.
La Juga, o Agua Larga.
El Caramba.
La Caramba Cruzada.
El Fabriciano.
La Guabaleña.
La Chafireña.
La Canoita.
El Torbellino.
Mapalé.
Patacoré.
Andarele.

Música Choteña. La Bomba del Valle del Chota.
La bomba del valle del Chota.
La Banda Mocha,
Niveles conceptuales.
Innovación.
La creación.
La continuidad.
Asimilación.

El hecho Colonial.
La Conquista proyecto mercantil, político y misionero.
Impacto de las instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas.
Encomenderos y doctrineros.
La encomienda y los encomenderos.

La doctrina y los doctrineros.
Capillas de Música y Capellanías.
Las capillas de música.
Las capellanías.
Los libros teórico - musicales.
La sociedad indígena.
El taqui
Instituciones: Cofradías, hermandades, gremios.

La música y la sociedad quiteña.
Personajes vinculados a la música (siglos XVI y XVII).
Introducción
Diego Lobato de Sosa Yarucpalla
Alfonso de Aguilar
Francisco Tomalá.
José (Josef) Hurtado, S. J.,
Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores

Fray Jodoco Ricke y la música franciscana
Introducción
Fray Jodoco Ricke
La Custodia y luego Provincia Franciscana de Quito.
El Colegio de San Andrés.

La música en los monasterios
Los monasterios
Las monjas conceptas y la música.
Mariana de Jesús Torres Berriochoa (Mariana Francisca).
El Monasterio de Santa Clara
Sor Gertrudis de San Ydefonso. (N. Dávalos).
El Monasterio de Santa Catalina de Sena.
El Monasterio del Carmen Bajo

La música en la Viceprovincia y Provincia Jesuítica de Quito.
Introducción
Los jesuitas en Quito
La Decuria y la conquista espiritual.
Las reducciones del Marañón

Las Fiestas y la Música en la Colonia.
Fiestas religiosas.
Fiestas en Quito por la Canonización de San Raimundo (16 de abril de 1603)
Fiestas oficiales.
Fiesta por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos (1631)
Fiestas profanas. La música secular y la música vinculada a la escena.
La música secular
El fandango.
Teatro

Los caciques músicos.
Resumen. Introducción.
Difusión e impacto de la música hispana.
Músicos anónimos. Entre el enigma y la fascinación.
Caciques Mayores y ladinos.
Caciques mayores.
Los caciques de la provincia Puruhá y la tradición musical.
Exoneración del tributo.

La República.

La música ecuatoriana - Siglo XX.

LECTURAS RECOMENDADAS

Unidad 2.
Hitos históricos de la Música Ecuatoriana.
Cuadro
LECTURAS RECOMENDADAS

Unidad 3.
La música ecuatoriana: contextos, autores y géneros.
Compositores ecuatorianos. Propuesta generacional. La periodicidad y las generaciones.
Primeros compositores.
1846 – 1860
1861 – 1875
1876 – 1890
1891 – 1905
1906 - 1920
1921 – 1935
1936 – 1950
1951 – 1965
1966 – 1980
1981 – 1995
1996 –

Autores y compositores.

Abarca, Héctor Humberto.

Aguayo Jarrín, Néstor Alejandro.

Aizaga Yerovi, Claudio.

Alvarez Tapia, Wilson Patricio.

Alzamora Vela, Gerardo Rafael.

Araújo Chiriboga, Jorge Humberto.
Araújo Chiriboga, Ángel Leónidas.
Aráuz Pantza, Armando (Pibe).
Arias y Arias, Gerardo.
Auz Sánchez, Manuel Eugenio.
Badillo Baldeón, Gonzalo Eduardo.
Barreno, Joaquín.
Barreno, Abel.
Barreno Cobo, Rodrigo Sabino.
Barreno Muñoz, Washington Marcelo.
Bautista Vasco, Segundo.
Beltrán Flores, David Marcelo.
Bermúdez Quijije, Tomás Abilio.
Bonilla Chávez, Carlos Galo.
Borja, Federico M.
Borja Gallegos, Julio Humberto (Mesié).
Borja Martínez, Luz Elisa.
Bueno Arévalo, Julio Fernando.
Caicedo, Romeo.
Calle, Francisco.

Cárdenas Bustos, Galo Alfredo.
Carrasco Barragán, Gonzalo.
Carrera Carvajal, Manuel Mesías.
Carrera Galarza, Luciano.
Castelví Queralt, José.
Cisneros Noriega, Luis Humberto.
Congo, Germán.
Cordero Tamariz de Toral, Teresita.
Cueva Negrete, Néstor Luis.
Dávalos Maldonado, María Estefanía (Madre Estefanía de San José).
Dávalos Maldonado, Antonia Magdalena.
Dávalos Cruz, Julio.
Espinosa Quiroz, Pablo.
Estévez Báez, Milton Olger.
Falquez Betancourt, Carlos Alberto.
Fiallos Medrano, Nicolás Santos.
Freire Camacho, Jacinto.
Freire Camacho, Pablo.
Galarza Poveda, Fausto Neptalí.
Galarza Poveda, Víctor Hugo.
Galarza Torres, Oswaldo.
Ganchozo, Schuberth.
García Pérez, Tomás,
Gavilanes, Pablo.
Gavilanes Díaz, Joaquín. H.
Gavilanes Díaz. Luis María.
Gavilanes del Castillo, Luis María.
Gavilanes del Castillo, José Ignacio.
Gavilanes del Castillo, Juana Inés.
Gavilanes del Castillo Yolanda Cecilia.
Gavilanes del Castillo, Ana Lucía.
Godoy Cardoso, Juan Bernardo.
Godoy Velarde, Agustín.
Godoy León, Luís Ricardo
Godoy, Luis Gonzalo.
Godoy Aguirre, Mario Gonzalo.
Godoy Aguirre, Marco Antonio
Godoy Aguirre, Byron Francisco.
González Avellán, Patricia Lucía.
González Kelz, Carmen Janeth Ramona [Koral].
Gortaire Chiriboga, Fausto.
Granja Maya, Eduardo.
Guerrero Carrión, Trosky.
Guevara García, Jaime Efraín.
Haro López, Wilson Orlando.
Idrobo, Hugo.
Izurieta Arias, Luis Alberto.
Jácome Harb, José Claudio.
Jaramillo Laurido, José (Pepe) Leopoldo.
Jaramillo Laurido, Julio Alfredo.
Jaramillo Ruiz, Rogelio.
Jiménez Zambrano, Segundo.
Jiménez, Miguel, Rodrigo.
Lara Oña, Carlos Emilio.
Laso Ayala, Margarita.
León Meneses, César.
Luzuriaga Arias, Diego.
Males, Enrique. Mata Mera, Luis.

Malán Caranqui, Martín.
Manzano Montero , Alvaro Nicanor.
Martínez, Santiago.
Mantilla Ortega, Manuel Patricio.
Mosquera Crespo, Rubén.
Muriel B, Inés.
Noboa de Granda, Lidia.
Núñez Jaramillo, Galo.
Ñanda Mañachi
Oleas Carrasco, Tomás Ermel.
Oquendo, Hugo.
Ortega Salinas, Carlos.
Oyola, Ángel.
Padilla Guevara, Luis.
Pazmiño Guadalupe, Cristóbal.
Pazmiño Trota, Terry Shyry.
Palacios, Edgar Augusto.
Panchi Culqui, Willams Ernesto.
Parra Durango, Beatriz Josefa.
Patiño, Lucía.
Perotti, Riccardo.
Piedra Vélez, Francisco Alberto.
Proaño, Mauricio.
Proaño Castillo, Guillermina de Jesús
Proaño Castillo. Gilberto R.
Realpe Chamorro, Ricardo Hernán.
Rodas Dávila, Arturo.
Ruano Guerrón, Marcelo.
Rubira Infante, Carlos Aurelio.
Saade Scaff, Jorge.
Sangucho Mila, Edmundo Tito.
Santos Tejada, César.
Tarazona Sánchez, Carlos.
Tamayo, Hernán.
Tobar Bonilla, Ataulfo Reinaldo.
Tucumbi Tigasi, Julián.
Uquillas, Lida.
Urquizo Huilcapi, Ángel Serafín.
Uzcátegui, Marcelo.
Vinueza, María Elena.
Villafuerte Luzardo, Julio César Sebastián.
Wong Cruz, Ketty Alexandra.
Wright, Leslie.
Yanzaguano Godoy, Leopoldo.
Yumbos Chaguamangos.
Zurita Gil, Eduardo.

Géneros y repertorios musicales mestizos.

Introducción. Géneros musicales.

1. Organización de repertorios. Antiguas nominaciones.

1.1. Los Tonos.-

1.2. Aires Nacionales.

1.3. El Yaraví

2. Géneros musicales mestizos

2.1. El yaraví

2.2. El danzante.

2.3. El yumbo.

2.4. Tonada.

2.5. El Carnaval.

2.6. Albazo

2.7. Aire típico

2.8. Sanjuanito

2.9. El pasillo.

2.10. El pasacalle

2.11. Fox incaico

3. Organización de repertorios. Actuales nominaciones:

3.1. Saltashpa

3.2. Cachullapi.

3.3. Capishca

LECTURAS RECOMENDADAS

A MANERA DE CONCLUSION

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

Con una conciencia enajenada y enajenante, la enseñanza de la *Historia de la Música del Ecuador* está impregnada de visiones: eurocéntricas, románticas, nacionalistas, folklóricas, etc. Las hipótesis, definiciones operacionales, categorías o parámetros que venimos usando para los estudios musicales, están cargados de construcciones ideológicas o conceptos etnocentristas, esencialistas, reduccionistas, positivistas, etc., que con rigor deben ser puestos en duda y repensados, es el momento de enfrentar a los antiguos paradigmas. La música no es una expresión ajena a la cultura, al contexto socioeconómico y político. Al ser Ecuador un país pluricultural, no podemos hablar de la *música del Ecuador*, sino de las *músicas del Ecuador*, además, estas músicas, incluso la música llamada tradicional, no son estáticas, son dinámicas, están en constante innovación. Las instituciones oficiales, los textos escolares, los "mass media", etc., han dado preferencia a una música excluyente, que desdibuja la rica cartografía sonora del Ecuador, omite la alteridad y olvida nuestra diversidad cultural, por ejemplo, no se toma en cuenta a las músicas de los diferentes grupos llamados étnicos, la música popular y sus estilos, la música de los emigrantes, etc. El patrimonio ecuatoriano, nuestro acervo cultural, se sustentan en la riqueza de nuestros orígenes y en su expresión plural. El estudio de las músicas del Ecuador, no debe quedarse en la simple sucesión de biografías de un grupo de músicos, muchas veces tratados como genios o seres excepcionales; tampoco es suficiente el frío dato estadístico, la sucesión cronológica de hechos, el catálogo de obras de un compositor, o los aspectos estructurales-formales de una obra musical.

Una de las principales preocupaciones de varios estudiosos de nuestras músicas, ha sido la búsqueda de lo "puro", "auténtico" o el "origen" de la música. La mayoría busca en la música autóctona un origen prehispánico, y otros, los hispanistas, el origen ibérico, pero, ¿qué es lo auténtico?. "El uso desmedido del concepto de autenticidad lo ha convertido en un término anacrónico, y ha transformado la etnomusicología en una disciplina ahistórica".[1]

Vivimos la simultánea e interactiva coexistencia de muchas músicas, con una historia de encuentros y desencuentros, con la presencia de culturas emergentes y poblaciones de emigrantes, que estimulan el surgimiento de nuevas estéticas. Este estudio resalta y reconoce la diversidad cultural, el principio de igual dignidad y respeto para todas las culturas y manifestaciones musicales y abarca una visión general de la historia de las *músicas del Ecuador*.

Cualquier división del tiempo es arbitraria, para explicar los procesos musicales suscitados en el actual Ecuador, tomaré como referencia la evolución política de la historia ecuatoriana.[2]

Daré énfasis a existencia y permanencia al modo de producción musical de la región andina; habrá un acercamiento al estudio de las músicas de la Amazonía ecuatoriana; luego presentaré algunos aspectos de la música afroecuatoriana - Esmeraldas, Valle del Chota. Teniendo como eje a la ciudad de Quito, trataré sobre la música en la época colonial. También se estudiarán los géneros musicales mestizos y los datos biográficos de algunos personajes vinculados a las músicas del Ecuador.

---

[1] Alonso Bolaños, 2008:125.

[2] Períodos: Pre Colonial, Colonial, Independencia, y República.

En nuestro medio, todavía están vigentes una serie de conceptos usados acríticamente y llenos de prejuicios[3]. Debemos buscar nuevos paradigmas en el ámbito de las ciencias en general y escribir una historia más detallada, una historia en plural, una "historia social y cultural de la música", donde el músico es un "actor social en su contexto cultural". Tenemos que reflexionar y revisar los conceptos que usamos y hasta qué punto esos conceptos están bien delimitados y definidos, y si esos conceptos son una herramienta de ayuda, o son conceptos con intereses ideológicos ocultos.

Tenemos que comprender y estudiar nuestras músicas, primero, sin connotaciones discriminatorias, en lo posible, bajo sus parámetros, ideología, pensamiento estético, sin distinciones valorativas, para luego articular y construir aproximaciones integradoras, interdisciplinarias, que tomen en cuenta la "cosmoaudición", el contexto social[4] - las estructuras sociales que condicionaron la producción de las obras musicales, la innovación, interculturalidad, la semiología, arqueomusicología, organología, paleografía musical, los compositores, intérpretes, productores, editores, la audiencia, los consumidores, la performance, el análisis y recuperación de la música en formato digital,[5] la transculturación, las políticas culturales, las industrias culturales, la construcción de identidades, la narrativa visual, la puesta en escena, los textos de las canciones, los mediadores,[6] el canon discursivo de los géneros musicales, etc. Trato de realizar un inventario de los problemas confrontados, invito a plantear nuevos problemas de investigación, nuevos modelos de análisis. Hay múltiples tareas pendientes, aún falta mucho por hacer.

A pesar de los datos que he recabado, cabe recalcar que la información estará separada por el muro del tiempo y la distancia, por lo que será imposible situarnos en el medio social, cultural y estético en el que se produjeron las obras musicales. La historia es un incesante fluir de acontecimientos, en el que ni los hechos ni su interpretación son definitivos, o como lo señala el compositor y filósofo Leonard Meyer (1918 - 2007), "... ninguna historia está jamás completa o es definitiva (...) El patrón construido, seleccionado de entre la profusión de datos disponibles, depende de la ideología del historiador. Al escribir este libro (...) soy plenamente consciente de ser a la vez beneficiario y víctima de la ideología. No hay escapatoria".[7]

Muchos ecuatorianos carecen de orgullo, autoestima, adolecen de un complejo de inferioridad, alimentado por esa sensación de orfandad, vacío y falta de autenticidad. Para construir un saber no ingenuo con: *competencia musical, significado musical, performance,* hay que realizar diagnósticos críticos, romper muchos prejuicios, mitos,

---

[3] Según Gordon Allport, tener un prejuicio es "estar absolutamente seguro de una cosa que no se sabe". (Marina, 2005:34).

[4] La historia social de la música nos ayudará a entender los factores dinámicos presentes en la vida de una comunidad. Los procesos estéticos deben ubicarse en los procesos sociales

[5] MIR – Music Information Retrieval, es una nueva área de la investigación en el área multimedia, que trata del análisis y recuperación de la música en formato digital.

[6] Hay mediadores humanos y no humanos. Para entender, hay que acercamos a la *teoría del actor-red.* En la Universidad de Lancaster, Bruno Latour y John Law, han desarrollado esta teoría, que considera que tanto los agentes humanos y no humanos, son partícipes de la creación musical, "es un modo de sugerir que la sociedad, las organizaciones, agentes y máquinas son todos efectos generadores bajo un patrón de redes de diversos (no simplemente humanos) materiales". Citado por Egoitz Alcaraz, en: "El rock: de la comunidad al colectivo. Nuevas perspectivas para su análisis". En *Música, Ciudades y Redes,* X Congreso de la SIBE Sociedad de Etnomusicología, Salamanca, España, 6 al 9 de marzo 2008.

[7] Meyer, 2000:246-250. Citado por Rodríguez Legendre, 2003:26.

ilusiones, "construcciones sociales de la realidad", estereotipos[8], falsos conceptos o presupuestos históricos, etc. Trataré de propiciar la toma de conciencia de nuestros rasgos culturales, del yo grupal. Deseo propiciar el pensamiento intercultural y el fortalecimiento de la integración solidaria, a partir de la esperanza y no de la nostalgia. Espero aportar con nuevos datos, doy ciertas pistas para futuras investigaciones. Mi intención como autor es eminentemente didáctica,[9] he tratado de dar respuesta a varias interrogantes. El hombre, para convertirse en agente de transformación y liberación: debe aprender a reconocer y reflexionar sobre su grandeza y miseria; además, debe comunicar y compartir el conocimiento. Norberto Bobbio dijo: "El deber de los hombres de cultura es hoy más que nunca sembrar dudas, no ya recoger certezas". Ojalá mi obra suscite contratiempos, dudas, debate, cuestionamientos y sirva para fortalecer el orgullo, confianza y autoestima de los ecuatorianos.

Para enfrentarnos con propiedad a los desafíos planteados por el mundo contemporáneo, es necesario tener una personalidad inteligente[10], es decir, "en las mejores condiciones posibles para ser feliz, y que tiene su prolongación en una pedagogía de la posibilidad, de la creación y de los recursos personales",[11] hay que conocer nuestra historia, su diversidad y aportes; debemos proyectarnos hacia el futuro, trascender; y en el ámbito musical, lograr la inserción de las músicas del Ecuador en el escenario global. Espero que este aporte sirva para forjar la conciencia de unidad en la diversidad, para incrementar nuestra autoestima, crecer y trascender. Sueño con el reconocimiento y la consolidación de nuestras músicas, con el mejoramiento de la calidad de vida, desarrollo integral, mayor sabiduría,[12] y felicidad[13] de los músicos ecuatorianos.

Mario Godoy Aguirre

---

[8] "La música como parte esencial de la cultura contribuye a la transformación y / o afirmación de los estereotipos que están en la base de la dominación masculina". Martínez Berriel, Sagrario. 2011: El género de la música en la cultura global, Revista Transcultural de música, Trans 15. http://www.sibetrans.com/trans/a370/el-genero-de-la-musica-en-la-cultura-global . (consultado 8-01-2012).

[9] Para permitir a los lectores un juicio independiente, muchas veces he preferido las citas textuales a los sumarios o paráfrasis.

[10] "Llamo inteligencia a la capacidad de un sujeto para dirigir su comportamiento, utilizando la información captada, aprendida, elaborada y producida por él mismo". (Marina, 2005:16).

[11] Marina:2005:71.

[12] "Sabiduría es la felicidad habilitada para la felicidad privada y para la felicidad política, es decir, para la justicia". Marina, 2005:170.

[13] "...la felicidad humana es la armoniosa satisfacción de dos grandes aspiraciones: el bienestar y la creación". Marina, 2005:169.

Unidad 1.

La Historia de la Música Ecuatoriana en el contexto del arte ecuatoriano.

TEMAS
Culturas indígenas prehispánicas. Época aborigen[14].
Acercamiento a la arqueomusicología ecuatoriana.
Introducción. Fuentes documentales.

Culturas ancestrales prehispánicas. Época aborigen.[15]

Resumen: En este capítulo se dará énfasis al estudio *organológico* de las culturas prehispánicas establecidas en el actual Ecuador. En tumbas, campamentos o ruinas de antiguas tribus o señoríos étnicos, se han encontrado instrumentos musicales confeccionados en: arcilla, hueso, piedra, metales. También se han descubierto objetos utilitarios de cerámica, ocarinas, botellas silbato, etc., que representan o están adornados con músicos, o tienen ilustraciones pictóricas relacionadas con la fiesta, la danza, deidades, el ciclo agrario, etc. Estos objetos, son huellas de la actividad musical de estos pueblos.

Introducción. Al principio era la palabra[16], el ritmo[17], el sonido[18]. El hombre primitivo, seguramente, en sus primeras manifestaciones musicales, debió usar su cuerpo, como elemento sonoro. Schaeffner, por su parte, señala: *"Parece como propio de toda música primitiva producir el mayor efecto con los objetos más insignificantes, hacer partícipe de la música a las cosas mismas".*[19] El artefacto u "objeto sonoro" produce sonidos con o sin fines musicales. Cuando nos referimos a "sonidos" en términos musicales, nos referimos a aquellos que se producen con alguna intencionalidad ritual, festiva, lúdica, etc.

La arqueología permite conocer la cultura material, formas de vida, condiciones de producción, la organización social de "los grupos humanos, los cambios en los ecosistemas y en la forma de vida".[20] A través de la arqueología y sus huellas, podemos acercarnos a varias fases cerámicas de diversos períodos.

La arqueomusicología, está relacionada con la recopilación, descripción, análisis, clasificación cuantitativa y cualitativa de datos arqueológicos relacionados con objetos sonoros. El peruano Julio Mendívil, define a la arqueomusicología, como:

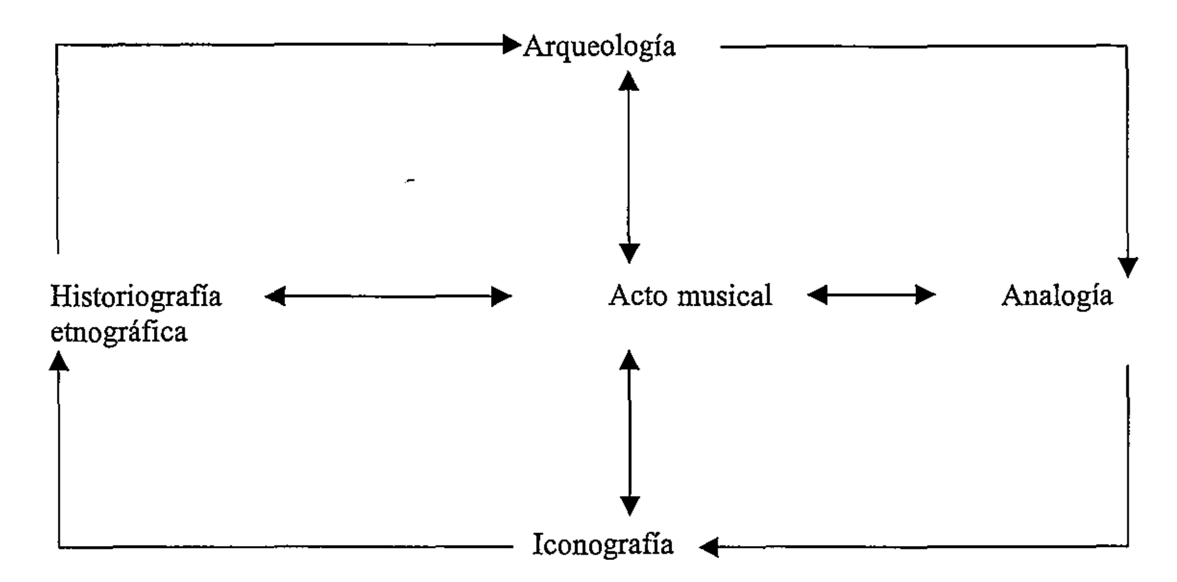
> *la ciencia que estudia la información musical del pasado, valiéndose de métodos provenientes de la arqueología, de la etnología y de la etnomusicología (...) [su objetivo] es la interpretación científica de las informaciones sobre éstas que aquellos dejaron en el pasado y su evaluación*

---

14 Según el esquema de periodización de Steward, la época prehispánica se divide en: Precerámico, Formativo, de Desarrollos Regionales y de Integración.
15 Según el esquema de periodización de Steward, la época prehispánica se divide en: Precerámico, Formativo, de Desarrollos Regionales y de Integración.
16 Evangelio según San Mateo.
17 Hans Guido von Bülow.
18 Antiguo axioma popular.
19 Citado por Fernández de la Cuesta, 1997:17.
20 Borchart y Moreno Yánez, 1997:17.

desde un punto de vista musicológico y etnológico para su aplicación e inserción en la investigación musical de los pueblos actuales.[21]

Método propuesto por Julio Mendívil para analizar un acto musical:



En Ecuador, ha habido algunos acercamientos para estudiar los instrumentos musicales arqueológicos. La arqueomusicología, es una nueva disciplina que debe consolidarse. Hasta el momento tenemos un registro arqueológico fragmentario, por lo que resulta difícil reconstruir el modo de vida de las sociedades tempranas. Vivimos todavía un pasado imaginario.

Fuentes documentales. Los habitantes del nuevo mundo no conocieron un sistema de escritura, por lo que la mayor parte de las fuentes documentales sobre la música, instrumentos musicales, ritos, danzas, fiestas precolombinas, se basan en los vestigios arqueológicos, la tradición oral, la etnohistoria, etnomusicología, arqueomusicología, crónicas de la Conquista, relaciones histórico geográficas, los primeros diccionarios de las lenguas autóctonas, y los relatos escritos por algunos ladinos. A través de las

[21] Mendívil, 2009:58.
Según la escandinava Cajsa Lund, la arqueomusicología se ocupa del "estudio de la música de las culturas antiguas no letradas con una clara acentuación organológica"
Trata de los objetos sonoros antiguos que se han conservado hasta la actualidad. (Lund, 1983-84:1, 3. Citado por Mendívil, 2009:28).
Según Lund: "Los objetivos de la arqueomusicología son:
1. La constitución de un conjunto material de instrumentos sonoros lo suficientemente amplios como para permitir un análisis.
2. Su clasificación en términos geográficos, cronológicos y tipológicos.
3. El análisis del conjunto de hallazgos y de los complejos arqueológicos relacionados con ellos.
4. La integración de los datos arqueomusicológicos en los de otras áreas como la arqueología, la musicología, la etnología, la etnología de la danza, entre otros.
5. El fomento de una investigación interdisciplinaria, en aras de lograr una prehistoria de la antropología de la música". (Lund, 1980:11. Op. Cit., p. 28).
Para la autora alemana Ellen Hickmann, la arqueomusicología es una "ciencia que intenta una reconstrucción de la música antigua valiéndose, en primera instancia, de los objetos sonoros arqueológicos" (Hickmann, 1997:932. Citado por Mendívil, 2009:32-33).

fuentes mencionadas, hemos podido conocer algunos aspectos de los rituales y celebraciones, por ejemplo, que se rendía culto al sol, la luna, las montañas, etc.

El cronista Pedro Cieza de León, quien en la década de 1540 recorrió desde el lago Urabá (Colombia) hasta la villa de Potosí (Bolivia), menciona que "la tradición oral fue la fuente histórica más importante en la reconstrucción de los sucesos anteriores al señorío de los incas".[22] Cieza de León también menciona que durante el Incario, se escogía a los más sabios, *"para que en cantares supiesen la vida de los señores qué tal había sido y cómo se habían habido en el gobierno del reino",*[23] estos sabios eran conocidos en el Cuzco, con el nombre de *pacariscap villa*, pertenecían al grupo de los "amauta" y a través de cantares y relatos, se encargaban de mantener la tradición, la historia mitológica del pueblo. La tradición oral registrada por los cronistas, abarca un período relativamente corto de la historia aborigen y da importancia a la clase dominante.

El arqueólogo Henri Breuil plantea que *"todo lo que el hombre produce y hasta su propia vida, al final queda depositado en la corteza terrestre".*[24] Así, la prehistoria e historia de la humanidad, se cifra en los restos o huellas dejadas por el hombre.

La etnohistoria, también ha ayudado al esclarecimiento de la llamada Época Aborigen, al igual que la arqueología, la etnohistoria, analiza el "proceso de desarrollo social y cultural", pero su objeto es: *"descubrir la autovisión histórica que ha creado el grupo social y la función que tiene esta autovaloración dentro de la propia cultura".*[25]

Varios objetos de épocas primitivas, subsisten innovados en períodos posteriores e incluso algunos llegan hasta nuestros días. Para entender el pasado, es conveniente el uso de "analogías relacionadas,[26]" es decir aquellas que muestran un enlace directo, no producto del azar", esta relación se basa en el *método histórico directo*:

> *Allí donde puede asumirse una continuidad entre pasado y presente – dice Hodder – es más viable tomar conocimiento de algunas similitudes entre la información comparada"*[27]*. Con las analogías*[28]*, no es posible verificar una hipótesis a plenitud, pero, como lo señala el autor mencionado: "es posible medir su grado de probabilidad según la mayor cantidad de niveles de coincidencia que ésta permite establecer.*[29]

Los conjuntos instrumentales precolombinos no incluían instrumentos de cuerda, predominaron los instrumentos *aerófonos*: variedad de silbatos, flautas, instrumentos

---

[22] Citado por Borchart y Moreno Yánez, 1997:9.
[23] Cieza de León, citado por Borchart y Moreno Yánez, 1997:7.
[24] Citado por Fernández de la Cuesta, 1997:17.
[25] Borchart y Moreno Yánez, 1997:14.
[26] Según Hodder, las analogías deben ser sometidas a procesos de verificación:
a) La constatación de diversas instancias en las que las analogías se relacionan en función a un suceso determinado.
b) Un análisis del contexto en que se presentan dichas analogías y de las relaciones que éste determina.
c) Una delimitación de las similitudes y disimilitudes que una analogía ofrece. (Hodder, 1982:18-25. Citado por Mendívil, 2009:52).
[27] Hodder, 1982:18. Op. Cit., 51.
[28] Se llama etnoarqueología al "uso de analogías derivadas de observaciones del presente para utilizarlos en la interpretación de eventos y procesos del pasado". Watson, 1979:277. Ibíd., p. 51.
[29] Hodder, 1982:23. Ibíd., p. 52.

pánicos, señuelos, ocarinas; instrumentos *membranófonos*: variedad de tambores; *idiófonos*: variedad de sonajas, cascabeles, cencerros, bastones de chonta, etc.

Las características acústicas de un instrumento musical, el espectro sonoro, están supeditadas a las técnicas de ejecución,[30] por lo que resulta aventurado hablar de los supuestos sonidos, escalas, timbre, altura, frecuencia, producidos por tal o cual instrumento prehispánico. Además, los instrumentos musicales andinos, tienen una dimensión simbólica, sacra, una función social, religiosa. Hay que recalcar que este período deja grandes posibilidades para la imaginación y las hipótesis.

En las ceremonias o actos de regocijo, los primeros habitantes debieron emitir fonemas (sonidos), que poco a poco fueron evolucionando y tuvieron mayor sentido y fuerza para la comunicación (oralidad, vocalidad). La voz humana es una manifestación sonora perfecta y compleja que exterioriza estados anímicos. Imitando a las aves nació el silbo. En los momentos de euforia, el hombre primitivo debió palmotear, brincar o saltar rítmicamente, y sus adornos (collares de semillas secas, pepas, conchas, uñas, dientes de animales, narigueras, pectorales – *tincullpas*, etc.), acaso en forma involuntaria, se convirtieron en instrumentos conocidos ahora como instrumentos musicales *idiófonos*.[31] Del ritmo de la naturaleza, el hombre, quizá inconscientemente, derivó el ritmo musical. La música de la época aborigen, en sus inicios, seguramente fue rítmica, ya sea por la facilidad de construir instrumentos idiófonos, o por ser el ritmo el primer elemento musical que capta el oído humano. Nuestras vidas están impregnadas de una conducta lúdica. Bailar, cantar, ejecutar un instrumento musical, son actividades propias del ser humano.

El canto de las aves, la lluvia y el viento filtrándose entre los árboles, se sumaron y ofrecieron un fascinante y extraño concierto, que llevó a los primeros habitantes a un mágico dominio del aire. Surgió entonces el *"silibus–silbo"*, sonido agudo producido con la fuerza del diafragma a través de la tráquea y la cavidad bucal.[32] Algunos vegetales tubulares recortados: carrizo, tunda, bambú (guadúa), etc., por la acción del viento suenan. Por analogía, el hombre primitivo habrá tomado esas cañas, y así, progresivamente surgieron una variedad de silbatos y flautas.

Las hojas de algunas plantas también sirvieron y sirven como instrumentos musicales *aerófonos*.[33] En el área andina, entre las variedades de hojas usadas con estos fines, están: el *capulí, atsera o achira, naranjo, catulo de maíz, lechero, palma de ramo, uña de gato,* etc. Para pitar o entonar con estas hojas, hay que doblarlas en el centro, siguiendo la línea del pecíolo. Plantas como: *maíz, capulí, lechero,* tuvieron connotaciones incluso sagradas.

Aunque sin mayor respaldo científico, sin tomar en cuenta la dimensión simbólica, y otros factores, en la región andina hay algunas leyendas o hipótesis, sobre los posibles usos musicales de varios objetos arqueológicos; por ejemplo: de las *piedras*

---

[30] Por ejemplo: "Los moceños de Puno [Perú] aerófonos traversales compuestos, que por su forma de construcción deberían emitir sonidos graves similares a los de una flauta traversa, pero que debido a la forma de ejecución produce sonidos bastante agudos cargados de armónicos. ¿Cómo saber entonces si un instrumento fue utilizado según sus características aparentes o si fue forzado mediante técnicas de ejecución especiales para alcanzar sonidos determinados?.

31 Idiófonos, instrumentos en los que el sonido es producido por vibración de todo el cuerpo.

[32] En las etnias de la Amazonía ecuatoriana y entre los tsáchilas (Colorados), todavía existen hábiles silbadores.

33 Aerófonos, sonido producido por la vibración del aire

volcánicas de basalto suspendidas en una cuerda, se dice, que se usaron en los ritos de los yachajs o shamanes, como *litófonos;* [34] hay quienes comentan sobre los "conciertos" de varios indios que cargaban agua en *"botellas silbato"* bi o tri fonales. Se cree que la *"tincullpa"*, una especie de pectoral metálico, se usó como instrumento musical *idiófono*; el *"tumank"*, arco guerrero, se dice que fue un *mono cordófono*; las *compoteras "solares"* con patas se cree fueron usadas como silbatos, (las compoteras, no siempre son aceptadas como instrumentos musicales). Hay autores como Alfredo Costales que incluso plantean la existencia de "cantos y melodías cuyo origen se remonta mucho antes que la conquista española".[35] Reitero, este período deja grandes posibilidades para la imaginación y las hipótesis.

> un instrumento en prácticas musicales es siempre producto de una convención social, mientras que la vinculación musical que establece el arqueomusicólogo sólo puede ser la consecuencia de una interpretación; que muchos de los objetos sonoros que pueblan las colecciones arqueomusicológicas se vuelven musicales recién en la colección arqueomusicológica. [36]

Conviene conocer el desarrollo histórico de nuestros pueblos, los vestigios de expresiones o formas concretas económico – sociales. La historia de nuestras "músicas", comienzan con la historia de los pueblos que vivieron en los territorios que hoy se llama República del Ecuador. El medio ambiente, la ubicación territorial, la pluralidad de micro climas, propiciaron el desarrollo de un acervo artístico de increíble riqueza y variedad. La música, desde sus inicios, estaba presente en el tiempo ordinario, la cotidianidad, y en el tiempo extraordinario, la fiesta, los ritos del *señorío étnico*, el *ayllu, la llacta, el pueblo*. La música, más que expresión artística, puede ser vista como "fenómeno social, que varía según las coordenadas del espacio y del tiempo".[37] La música, en principio fue un arte funcional que reunía las expectativas del sector social que consumía o usaba la música. El músico, debió tener un rol social específico.

1. Precerámico.

1.1. "Período Paleoindio (precerámico)" (Ca.12000 a.C. – 3900 a.C.). Debo alertar y enfatizar, que la periodización usada en este capítulo, es apta para la "periodización de la cerámica", más no es "un esquema de periodización de la Historia Socioeconómica"[38] de los aborígenes que habitaron la zona ecuatorial centro andina.

Se cree que el hombre llegó a la zona norte del continente americano, hace 40.00 ó 50.000 años. [39] Según Ernesto Salazar, a partir de los restos arqueológicos encontrados, podemos decir que la historia del territorio que hoy se llama Ecuador, comenzó hace 11.000 años. La caza – recolección como estrategia adaptativa y de supervivencia, perduró en términos generales, hasta el tercer milenio antes de Cristo, cuando surgieron las primeras manifestaciones de la agricultura como medio básico de subsistencia.[40] En la costa ecuatoriana hay vestigios del paleoindio[41] *en el sector Las*

---

[34] El basalto, por su contenido metálico, al ser percutido, produce un sonido parecido al de las campanas.
[35] Mullo Sandoval, 2009:83.
[36] Mendívil, 2009:31.
[37] Op. Cit., p. 23.
[38] Borchart y Moreno Yánez, 1997:11.
[39] No profundizaré sobre las hipótesis relacionadas con la aparición del hombre en este continente.
40 Salazar, 1990: 77.
[41] "Se ha llamado paleoindio al período que abarca la etapa más lejana de la prehistoria ecuatoriana que, pese a los

Vegas, incluso se hallaron restos humanos *"de al menos 192 individuos en las excavaciones del sitio OGSE-80 de la cultura Las Vegas, en la Península de Santa Elena. Dataciones radioactivas ubican estos restos entre 6.300 y 4.600 a.C., constituyendo, por tanto, los vestigios humanos más antiguos del Ecuador".*[42] De esta zona son célebres los restos humanos conocidos como *"Los amantes de Sumpa"* (ca. 8000–5000), esto nos lleva a considerar el culto a los muertos. También se han encontrado vestigios de maíz con una antigüedad de 8000 a.C., y un *caracol marino usado como trompeta* (aerófono).[43] Los primeros vestigios *paleo indios* en el callejón interandino, se encuentran en: *Ilaló, El Inga y San José* (provincia de Pichincha), *cueva de Chobshi (provincia del Azuay) y Cubilán (provincia de Loja),* con una antigüedad de nueve a once mil años.[44] En la región oriental o amazónica, en Jondachi, alto Napo, hay vestigios de este período, que datan de ca. 8.000 a.C.[45]

Su economía se basó en la cooperación, fundamentada en la recolección, caza y pesca. Se usó artefactos líticos y de obsidiana (roca ignea volcánica), raspadores, punzones, buriles, cuchillos, puntas de lanza, conchas. Se han encontrado varios sitios susceptibles de ser considerados como *"campamento – taller"* de "bandas" de cazadores o recolectores de la fauna marina. En la sierra, junto a los esqueletos humanos, se han encontrado *"restos de animales, como venados, sacha cuy y conejo de páramo, asociados a fogones. En la Costa objetos de piedra y concha, esqueletos humanos, fauna marina y litoral, fitolitos".*[46]

2. Período Formativo. (Formativo temprano 3900 – 2300 a.C. Formativo Medio 2300 – 1300 a.C. Formativo Tardío 1300 – 500 a.C.). Se llama así este período, porque los grupos humanos logran una forma social estable. Algunas características de esta época son: 1. La agricultura se practica bajo formas de cultivos organizados. 2. Vida sedentaria, el actual territorio ecuatoriano, era un mosaico de clanes agrupados por parentesco, necesidad de trabajo colectivo y creencias comunes. 3. Formas aldeanas de poblamiento, estas comunidades surgen como centros de control económico y/o religioso. 4. Etapa de predominio agro alfarero, se intensifica el intercambio de productos, provocando el surgimiento de la propiedad privada sobre los medios de producción y la formación de unidades socio – políticas o una sociedad estratificada: el asentamiento nucleado o "urbano", sede de la autoridad o recinto sagrado, centro de control, acumuladora y transmisora de cultura; y el campo, o asentamientos dispersos; las viviendas debían estar junto a los terrenos cultivables, surge el trabajo especializado. 5. Contactos con Meso América a fines de este período.[47] En este período se encuentran rastros de textiles de algodón.

Se practicó una agricultura de subsistencia. Se han encontrado *"piedras de moler con sus manos que atestiguan el uso del maíz; cerámica con bordes decorados con improntas de maíz de vasijas Valdivia".*[48] El maíz fue considerado *"un regalo de los dioses"*, fue un alimento ceremonial. Varios ritos estaban relacionados con el calendario agrícola, el mayor festejo estaba relacionado con la cosecha. El maíz,

---

hallazgos arqueológicos, nos es apenas conocida". Bravomalo de Espinosa, 2006:38.
42 Salazar, 2000:5
43 Parducci, 1982: 3.
44 Op. Cit., p: 35.
45 Borchart y Moreno Yánez, 1997:31.
46 Op. Cit., p. 31.
47 TEHIS, 1993: 14.
48 Borchart y Moreno Yánez, 1997:38

aunque fue la base de la realización de muchas actividades, "*no es sinónimo de desarrollo*".[49]

> [los]... *pueblos de la Costa ecuatoriana fueron los primeros en domesticar el maíz y lograr especies de buena calidad, en América. Mucho antes que México. (...) Por todas estas tierras del actual Ecuador hubo agricultura sistemática y alfarería mil años antes que en Perú o México. Y la comparación de los hallazgos arqueológicos de esas partes y estas tierras ecuatorianas ha mostrado más: que hubo influjo de estas culturas primitivas ecuatorianas en aquellas del norte y del sur. Y parte de ese influjo fue de arte. Con todo lo que ello implica de técnica y tecnología, de mitos y símbolos, de formas de ver el mundo. De los hombres de Valdivia ha dicho un autor –no ecuatoriano: 'Su cultura ilumina por primera vez un mundo sumido en una profunda oscuridad y adquiere por ello la extraordinaria importancia de haber constituido uno de los primeros factores impulsores de las civilizaciones de América'. (Karl Dieter Gartelmann, en Las Huellas del Jaguar, p. 23).*[50]

En los asentamientos que tenían dependencia alimentaria del maíz, sus ritos, fiestas, música y danza, estaban asociadas al cultivo de este grano.[51] La música (cantos, sonido de sonajeros, silbatos, flautas de hueso, caracoles marinos, etc.) y la danza, seguramente, fueron usados en sus ritos propiciatorios de lluvia y producción de alimentos, para la convalecencia de los enfermos, ahuyentar espíritus, etc. El sonido del caracol o quipa y de algunos silbatos, debió servir para comunicarse con otras aldeas, como señuelos de caza, para alertar, dar mensajes.[52] Con innovaciones, estos sonidos y formas de comunicación, todavía están vigentes en algunos poblados indios.

2.1. Formativo temprano.

2.1.1. Cultura Valdivia. (*Guayas: Santa Elena, Isla Puná; El Oro; Manabí; sur de Esmeraldas. La actual Valdivia*[53] *se encuentra cerca de Manglar alto – Guayas*).

En esta cultura, los arqueólogos han encontrado unas aldeas en forma de herradura y posteriormente otras rectangulares. Hay evidencias de la presencia de una estructura familiar, economía mixta: cultivos de maíz, algodón, fréjol, pesca, caza y recolección. Se practicó el culto agrario. La cerámica de esta cultura, es una de las más antiguas del

---

49 Libby, 1970: 45.

50 Rodríguez Castelo, 1993: 15–16.

51 Marcos, 1988: 183–186.

52 Según Ellen Hickmann: "*En las fases tempranas de cada cultura, los instrumentos eran relativamente grandes, abultados y su sonido bajo (grave), obscuro, aspirado y suave. Debido al tipo de su construcción los intervalos fueron grandes y más o menos dentro del rango del tercero al sexto tono de la escala natural.*
En las fases tardías de las culturas, los instrumentos eran pequeños, y produjeron sonidos altos [agudos], claros y fuertes, y a veces penetrantes y poco soportables. Los intervalos eran pequeños y apropiados para melodías movidas". Hickmann, 1986:120.

53 "*La Valdivia, que es un ave de las zonas montañosas del litoral, según la tradición posee un canto agorero, ya que presagia la muerte de las personas que viven en las cercanías en donde ella se posa; entona un canto cíclico durante 10 a 15 minutos, en el cual los nativos creen oír 'hueco, hueco, hueco', y luego cambia a 'ya murió, ya murió'. Esta ave con la lechuza es la que más temor y superstición causa a los nativos. Seguramente la expresión musical innata en todos los pueblos, en el caso de los valdivianos, estuvo vertida en ciertas melodías de tipo ritual o imitativo del canto de las aves, pero ejecutadas con instrumentos de material destructible, por lo que no se han encontrado restos en la actualidad, ya que su alto desarrollo artístico debió inducirles a la creación de alguna clase de instrumentos para este fin*". Uzcátegui, 1989: 12–13.

continente americano. Hubo un gran desarrollo de la alfarería, se creó una forma especial de pintura para la cerámica, el *"engobe rojo"*, se han contando más de cuarenta técnicas decorativas, es una cerámica de especial refinamiento. En el arte de Valdivia son importantes las figurillas. *"La tradición de las figurillas... representa la primera aparición conocida de esta forma de expresión artística"*.[54] Estas figuritas, llamadas *"Venus de Valdivia"*, posiblemente fueron talismanes o pequeñas representaciones en forma de mujer propiciadoras de la fecundidad. Varias de estas figurillas son silbatos monofonales y/o sonajeros antropomorfos. También se han encontrado figurillas masculinas, falos, personajes con vestimenta ritual, personajes sentados, hábilmente confeccionados en arcilla; caracoles marinos con un agujero en la base, usados como trompetas,[55] etc.

Según Christiana Borchart de Moreno y Segundo Moreno Yánez, creen que:

> *... con el desarrollo de la agricultura, los shamanes valdivianos se interesaron en la elaboración de calendarios rituales para controlar la producción. Dentro de este contexto estarían las ceremonias propiciatorias de la lluvia, basadas en el uso ritual del mullo (concha spondylus princeps) y del caracol marino o pututo (strombus peruvianus). Estas ceremonias se desarrollaron gracias a la observación de la mayor presencia de la concha spondylus, cuando es más intensa la corriente cálida de El Niño que afecta, cada cierto tiempo, las costas de Andinoamérica ecuatorial. En esta época remota, los símbolos del agua vivificadora fueron el mullo y el pututo, las figurinas representaron la fecundidad y los shamanes sistematizaron estos conocimientos.*[56]

2.1.2. Real Alto. (*Guayas: Chanduy*). Tiene diversas fases de ocupación.

> *... puede considerarse como un intento, un inicio de asentamiento urbano, quizá el más antiguo de América*[57] *hasta el momento reportado... esta singularidad nos hace considerar a Real Alto como el centro de acumulación y transmisor de cultura, no solo a nivel regional sino continental. Probablemente, este asentamiento agrupaba el poder económico político y religioso científico... El poblado de Real Alto toma una forma elíptica con una plaza central; se construyen las dos estructuras que dividen a la plaza en mitades, por su eje menor, orientado de este a oeste. La estructura oriental fue utilizada para reuniones de carácter administrativo y para fiestas. La estructura occidental sirvió para enterramiento de gente importante.*[58]

En la zona de Valdivia y Real Alto, se han encontrado "volantes de huso" (pequeños discos perforados de cerámica), usados en los telares de cintura. Por el informe de Lathrap y Marcos, conocemos que:

---

54 Lathrap, 1980: 39
55 Op. Cit., p. 39
56 Borchart de Moreno y Moreno Yánez, 1997:36-37.
57 Nuevos estudios arqueológicos en la zona de Caral, en el valle de Supe, 200 kilómetros al norte de Lima, Perú, con una antigüedad de 5000 años, donde incluso se han encontrado instrumentos musicales, están cambiando la visión de las Culturas ancestrales prehispánicas de Latinoamérica.
58 Echeverría, 1990: 189–190.

la textilería de Real Alto es doscientos años más antigua que las de Huaca Prieta y Conchas en el Perú y dos mil años más temprana que Hacha y Erizo en la costa del mismo país. Esta es la prueba más antigua del uso del telar en América (...) En la escalera que sube al montículo mayor de Real Alto se halló el más antiguo instrumento musical ecuatoriano. Es un caracol marino convertido en trompeta mediante la rotura de su extremo superior, tal como se utiliza todavía en la Sierra donde se le conoce como 'churo'. La comparación de Valdivia con otras culturas similares permite suponer que tendrían pitos y flautas de caña o carrizo que, por ser de materiales perecederos, no han subsistido.[59]

2.1.3. Cultura Cerro Narrío o Chaullabamba. *(Chimborazo, Loja).* posiblemente fue un importante centro ceremonial. Se han encontrado finos objetos de cerámica de paredes delgadas, con superficies bien pulidas; se usó la pintura positiva (blanca sobre rojo) y la pintura iridiscente. *"Mucho de la cerámica Narrío está relacionado con cerámica de la última fase Valdivia y la de Machalilla, lo cual hace pensar en un activo intercambio entre esas culturas..."*[60]

En la orfebrería se usó aleaciones de oro y cobre – *"tumbaga"*. Su economía se basó en la agricultura. En los fértiles valles de Paute, Jubones, Yunguilla, se cultivó: coca, tabaco, algodón y otros productos. Con la concha *spondylus princeps*, elaboraron finos adornos personales (pectorales o colgantes y exquisitas miniaturas).

Se han encontrado varios instrumentos musicales aerófonos: caracoles marinos (trompetas), una flauta vertical con embocadura tipo quena, confeccionada en hueso, al igual que una flauta horizontal, hecha en el mismo material.[61] Se elaboraron collares con conchas *spondylus* (idiófonos de sacudimiento).

Al sur de Loja, Max Uhle encontró: *"cuatro trompetas de caracol strombus las mismas que habían sido cuidadosamente colocadas en cruz. Aunque más elaborados que en Real Alto esta era la misma posición en la que la trompeta strombus había sido hallada".*[62] El *Spondylus* fue considerado el *alimento de los dioses* y fue un artículo altamente apreciado y de un dinámico intercambio comercial. El *Strombus*, (*Strombus peruvianus, pututo, caracol*), *"sirvió para marcar el tiempo ritual andino, presente como trompeta en toda ceremonia en la cual se sacrificaban o se ofrendaban grandes cantidades de Spondylus".*[63]

El Spondylus fue:

un valor altamente deseado y una insignia ritual imprescindible en los Andes Centrales y hacia el sur (...) Debió haber existido una relación simbiótica que hizo que el Spondylus sea una verdadera moneda primitiva. Sirvió tanto a la gente del norte para intercambio con manufacturas sudamericanas, así como a los sudamericanos para traficar con productos para quienes fue principalmente un valor primitivo o una insignia religiosa. Por supuesto, el

---

[59] Bravomalo de Espinosa, 2006:63-64.
60 Rodríguez, 1993:24
61 Idrovo, 1987:46
[62] Marcos y Norton, 1981:141.
[63] Op. Cit., p. 140.

sistema no es tan simple, ya que la díada sudamericana aparece posteriormente en Teotihuacán en México, donde los Spondylus y los Strombus decoraban los frisos de edificios ceremoniales como portadores de la lluvia.[64]

Cochas de *Spondylus* y caracoles *Strombus*, se han encontrado en varios sitios arqueológicos: *Valdivia de Real Alto; Isla de La Plata, Cerro Narrío, Cueva de los Tayos*, etc.

2.1.4. Cultura Machalilla. *(Guayas, sur de Manabí).* Más que una cultura, parece ser una fase intermedia entre Valdivia y Chorrera. En esta etapa, se desarrollaron las técnicas de trabajo agrícola pues la agricultura fue su principal fuente de alimentación.

Con relación a Valdivia, la cerámica es más elaborada, aunque los diseños siguen la tradición geométrica y lineal de Valdivia. Se introducen: la botella con pico y con asa – estribo, (botella "pico estribo"), con ornamentación; polípodos huecos, la pintura positiva en bandas finas; se elaboraron caras modeladas en bajorrelieve, con los ojos sobrepuestos, con forma de granos de café; las figuritas con forma humana son más bien raras; también hay bellos copones de pedestal alto; se usó el negro del ahumado con diseños de engobe rojo o pigmento blanco. Se practicó las deformaciones craneales con motivos estéticos. La textilería siguió los mismos patrones que en Real Alto.

> Presley Norton en el trabajo que están realizando [ya realizado] en la Ponga, cordillera de Colonche, provincia del Guayas ha localizado una flauta de hueso con cinco perforaciones, este instrumento pertenece al complejo de la fase de Machalilla.[65]
>
> Según este informe, esta flauta pentafónica de hueso, sería el instrumento musical más antiguo encontrado en nuestras culturas. Es interesante que pertenezca al grupo de los instrumentos de soplo, y que su material haya sido el hueso, aunque no se especifica si es de origen animal o humano.[66]

2.2. Formativo tardío

2.2.1. Cultura Chorrera. *(Guayas: Santa Elena, Daule; Los Ríos; Manabí; Esmeraldas; Pichincha).* La actividad agrícola se intensifica y amplía geográficamente, es una etapa más evolucionada.

La cerámica adquiere visos de especialización, se usan moldes para figurines antropomorfos, se desarrollan técnicas decorativas, se usa la pintura iridiscente (ca. 1300 – 500), la decoración "negativa". Se confeccionaron vasijas que son verdaderas esculturas antropomorfas y zoomorfas, éstas se cuentan entre las más hermosas que se hayan hecho en el continente.[67] Hay botellas y vasijas pertenecientes a esta cultura, con sorprendente similitud a frutas, aves y animales. La fidelidad de las

---

[64] Ibíd., p. 141.
65 Parducci, 1970:65
66 Uzcátegui, 1989:13
67 Rodríguez, 1993:21

representaciones es de gran calidad y con facilidad podemos distinguir o identificar a los frutos, animales o personajes representados en el barro.

La *"botella silbato"*, es la síntesis de su ingenio y surgió a partir de la botella con pico y asa de la *Cultura Machalilla. La Cultura Chorrera* representa el punto más alto del arte en el período formativo. Para Rodríguez Castelo:

> *... la mayor innovación de Chorrera es la botella silbato, de cuerpo redondeado y pico con pito. El tono del pito era cuidadosamente regulado, y cuando se hizo botellas de dos picos, se les dio tonos separados por un intervalo. La intención musical es clara, de allí la belleza especial de estas piezas y el arte con que se las decoraba. (En una botella de pico doble –que es silbato– se ha sentado un tocador de rondador, miniatura de hermosa estilización).*
>
> *Algunas botellas – silbato son todas ellas una pieza escultórica. Como la que tiene la forma de un hombre enfermo, de impresionante realismo*[68]

Byron Uzcátegui Andrade, en su estudio sobre la *"Prehistoria Musical del Ecuador"*, dice:

> *El silbato, que es el que reproduce magistralmente el sonido del animal representado, era implantado en el interior del asa, y, posteriormente el asa añadida a la botella. Al ser agitado el aire del interior se proyecta por el movimiento del líquido, hacia el silbato, y en esta forma se produce el sonido. Con otros orificios cercanos a la caja de resonancia, se modulaba el sonido.*
>
> *Una fase posterior es la construcción de la botella silbato doble, que se unía entre sí por un conducto inferior y por el principio de los vasos comunicantes, el nivel del agua al ser agitada la botella expulsa el aire el que a su vez suena el silbato, las botellas se encuentran decoradas con cerámica iridiscente o negro pulido; Emilio Estrada refiere que llegó al Perú en el Período Cupishnique, pero las formas ecuatorianas (botella de pico y asa plana), llegaron con la cultura Salinar al Perú; la construcción del silbato es igual en Ecuador y Perú. Parducci, R. e Ibrahim refieren el hallazgo en la provincia del Guayas, en el corte A 10, a un metro de profundidad, de una flauta con cuatro perforaciones al mismo lado, perteneciente al complejo cultural Chorrera. El instrumento poseía agujeros para llevarlo suspendido. No mencionan el material, pero probablemente era hueso.*[69]

Aurelia Bravomalo de Espinosa, sobre esta cultura dice:

> *Doce siglos de tradición lograron las realísticas expresiones plásticas de Chorrera. Es notable la precisión de las copias de elementos zoológicos (especialmente murciélagos), botánicos y antropomorfos (...) El alfarero de Chorrera cambió la forma de la botella de asa de estribo por la característica botella silbato, de un solo cuerpo, pito y cámara de resonancia incrustados en la unión de éste con el asa que sirve de soporte al alto y*

---

68 Ibíd., p. 21–22
69 Uzcátegui, 1989:14

esbelto vertedero. Con ella, el hombre de Chorrera nos ha legado uno de los más hermosos testimonios de su cultura.

El mecanismo de la botella es sorprendentemente ingeniosos: al poner (o sacar) agua de la botella, el aire desalojado (o succionado) tiene que pasar por el silbato produciendo el sonido. Esto dio oportunidad al chorrerano para crear sonidos onomatopéyicos que reproducen las voces de las aves, los murmullos de la selva y hasta quejidos de un hombre enfermo, como ocurre en la singular pieza con esta última representación hallada en Calderón, Manabí.
Esta botella musical demuestra la sensibilidad del chorrerano y su apreciable desarrollo intelectual. Al final de la fase aparece la botella de dos o más cuerpos unidos por un tubo comunicante inferior y por una asa – puente superior. Uno de los cuerpos contiene el silbato y la cámara de resonancia mientras otro tiene el vertedero.[70]

Jaime Idrovo Urigüen, en su estudio *"Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador"*, en la Cultura Chorrera, además de las botellas silbato, registra los siguientes instrumentos:

Idiófonos: Sonajero confeccionado en arcilla.
Aerófonos: Trompeta o caracol confeccionado en arcilla.
Silbatos zoomorfos confeccionados en arcilla.
Flauta vertical con embocadura tipo quena, representación en cerámica.
Ocarina zoomorfa, con cuatro agujeros de digitación, confeccionada en arcilla.
Membranófono: Tambor confeccionado en arcilla.[71]

Ellen Hickmann registra:

...una ocarina de la Cultura Chorrera Tardía (...). Tiene la forma de esqueleto y cráneo de mono, está sentado erecto y tiene las manos alzadas hasta las orejas (...). El agujero de la embocadura se encuentra en el centro de la espalda, y los agujeros para conseguir las diferentes notas, fueron logrados con perforaciones en el cuerpo, en los brazos y en las piernas (...). El tono más bajo [grave] se produce al destapar un agujero de la cámara de viento inferior; luego se produce una secuencia de cinco sonidos diatónicos formadas por segundas al destapar ambos agujeros de la cámara de resonancia. El tono intermedio de la escala se produce al tapar todos los agujeros y los dos tonos altos, al abrir uno o ambos agujeros en la parte superior y tapando al mismo tiempo los dos agujeros en la parte inferior. Dependiendo de la intensidad variable del soplido, se producen sonidos armónicos y al hacer girar el agujero de la embocadura, alejándolo o acercándolo de los labios, se puede conseguir tonos más bajos.[72]

2.2.2. Cultura Cotocollao. *(Pichincha).* El modelo poblacional de *Cotocollao* refleja la importancia de Quito, como centro económico y mercado multirregional. Fue un

[70] Bravomalo de Espinosa, 2006:72-73.
71 Idrovo:1987:45–46
[72] Hickmann, 1986:124.

sitio estratégico donde confluían todos los caminos, era la *"santa ciudad solar."*[73] Se cultivó: maíz, papa, fréjol, quinua, oca. La alfarería empleó la *decoración incisa* con motivos geométricos, usó la pintura roja, los cuencos son de base plana y anular, confeccionaron botellas, cuencos de piedra decorados, morteros ceremoniales (ca. 1500).

En este sitio se han encontrado:

> *Objetos de hueso y objetos líticos como piedras de moler; muestras de polen y restos comprobados de maíz, fréjol, quinoa, papa y oca; cerámica, entre otros objetos gran cantidad de torteros que demuestran la importancia de la actividad textil; unidades residenciales rectangulares sobre gradas o terrazas; enterramientos con diferenciaciones que indican algún tipo de estratificación social.*[74]

Cotocollao, fue centro de "acopio y redistribución de bienes": obsidiana, "mullo" o concha spondylus (la concha venía a Cotocollao, vía Cerro Narrío).

2.2.3. Los Tayos. *(Morona Santiago).* Su dinámica cultural está relacionada con los grupos de la sierra. Está emparentada con la *Cultura Machalilla.* Con la costa, hay intercambio de la concha *spondylus* (ca. 1500). Se han encontrado varios petroglifos. Entre los artefactos de cerámica, se han encontrado botellas con asa de estribo diferentes a los de Machalilla. Se usó la ceniza vegetal como *desgrasante.*

> *En esta cultura hay tiestos de decorado artístico, la manera más corriente es un inciso muy fino y punteado. Pero hay otras variedades: engobe rojo, rojo inciso (es decir, incisiones pintadas con ese color), el negro pulido logrado por ahumado (como en Machalilla), pintura blanca sobre rojo.*[75]

Otros sitios arqueológicos pertenecientes al período Formativo Tardío, son: En Imbabura - La Chimba; en la zona austral: Chaullabamba, Pirincay, Loma Siquil, Chordeleg, Catamayo y Cariamanga. En Chaullabamba, Uhle encontró "trompetas de la caracola strombus y muchas figurillas y placas de posible uso ritual en conchas enteras de spondylus".[76]

Por los hallazgos arqueológicos, se deduce que en este período se usaron instrumentos musicales, tales como: caracoles marinos (churos), rondadores pequeños líticos (de piedra), *rondadores* de arcilla, de vegetales tubulares, rondadores gigantes (*zampoñas*, bajones); una gran variedad de flautas, confeccionadas en arcilla, huesos y seguramente en carrizo, *tunda, guadúa...* hay flautas horizontales, verticales, tipo quena; gran variedad de silbatos, caracoles, ocarinas. Se usó el *tambor, sonajeros*, etc.

A veces, por el desconocimiento de nuestra historia, algunas personas dicen: *"la zampoña es boliviana, la quena es peruana".* Por las referencias arqueológicas, los mencionados instrumentos, y otros, también se conocieron en nuestro país hace

---

[73] Salvador Lara, 1997:A4.
[74] Borchart y Moreno Yánez, 1997:45.
75 Rodríguez, 1993:24
[76] Bravomalo de Espinosa, 2006:83.

muchos cientos de años, difícil precisar el lugar de origen, pues son instrumentos musicales regionales.

3. Período de Desarrollos Regionales. (500 a.C. – 499 d.C.). En este período, *"el horizonte de los pueblos que viven en el Ecuador se amplía enormemente y se diversifica en su organización política y social. Varias regiones logran grados altos de desarrollo en civilización y cultura".*[77]

Ecuador, tiene variedad de climas; sus costas son punto de convergencia de la corriente marítima de Humboldt, fría, y la del Niño, cálida. Es el único país que está atravesado simultáneamente por la Cordillera de los Andes y la línea equinoccial. Las provincias de Esmeraldas, Manabí y Guayas, tienen grandes adentramientos en el Océano Pacífico y el sistema hidrográfico más importante, en el oeste de la América del Sur. Por su ubicación geográfica, Ecuador es un sitio que ha motivado gran interés arqueológico. La costa fue un importante lugar para el éxodo o arribo de grandes oleadas migratorias. En el actual Ecuador, hubo centros ceremoniales y/o comerciales, que sin proponérselo explícitamente, propiciaron múltiples intercambios, de productos materiales, culturales, ideas, símbolos, música; dinámicos procesos de *"préstamo cultural"*, difusión e integración.

Quito, la santa ciudad solar, fue centro de una red vial y mercado regional (residencia de los mindalaes - mercaderes). La llegada de comerciantes, o de ciertos grupos de "extranjeros", a los sitios ceremoniales o de intercambio comercial, y también el viaje de nuestros navegantes a distantes lugares como Mesoamérica, fueron factores que ayudaron al desarrollo del conocimiento musical. Posiblemente en este período florecieron y se difundieron, en amplias zonas geográficas; los cantos del calendario agrícola; cantos para el trabajo colectivo; cantos de los ritos fúnebres, para alejar a los malos espíritus, etc.

Según el P. Porras (citado por Rodríguez):

> *'rasgo típico del Período de Desenvolvimiento Regional es la proliferación de lo que podríamos llamar objetos de arte'.*
>
> *No solo vasijas y figurinas, máscaras y sellos y otros objetos cerámicos, sino trabajos en piedra, concha y metal, desbordan su humilde destinación al uso ordinario y se convierten en ejercicio de imaginación creativa y penetrante captación del mundo, que son dos rasgos esenciales del arte*[78]

Las características de este período son:

> *1. Aparecimiento de centros urbanos. 2. Perfeccionamiento de las técnicas de cultivo, tecnologías de conservación del suelo, riego artificial, la agricultura es la actividad de producción básica, se aplicó el calendario agrícola. 3. Utilización de la coca con fines ceremoniales. 4. Se perfecciona la navegación. 5. Desarrollo de la alfarería, empleo de moldes y sellos, para la producción en serie de figuras humanas y vasijas.*[79]

---

77 Rodríguez, 1993:25
78 Ibíd., 25
79 TEHIS, 1993:17

6. La metalurgia ofrece nuevas posibilidades para el arte, surge la orfebrería (oro, platino, cobre). 7. Domesticación de animales. 8. Se incorporan a la dieta alimenticia, productos antes desconocidos. 9. Intercambio comercial con sociedades productoras de aquello que la propia no proveía. 10. Aparece una casta de guerreros. 11. En la costa y en la sierra, con una mano de obra numerosa y organizada, se construyen: "tolas" (plataformas para las viviendas cacicales) [80] y campos elevados o "camellones", un sistema de canales que bordeaban pequeños terraplenes sobre los que se cultivaban diferentes productos. 12. Existencia de grupos especializados de mercaderes (mindalaes). 13. Alto contenido simbólico de los artefactos, tanto utilitarios como de culto, aún lo puramente ornamental, cuando es de tipo religioso, tiene innegable fundamento mitológico. El mundo de las representaciones, está plagado de jaguares, serpientes, águilas arpía, etc. El miedo a estos animales, llevó a reconocerles como seres divinos. Una cabeza de jaguar sobre la del guerrero o curandero, serpientes enroscadas en su cuerpo, eran amuletos contra la adversidad y el peligro[81] o medios para comunicarse con el mundo mítico. Resueltos los problemas de supervivencia el hombre primitivo pudo dedicar algún tiempo para la recreación, tocar instrumentos: el pingullo, la quena, el rondador, el tambor, etc.

3.1. Cultura La Tolita. *(Esmeraldas: isla La Tolita, delta del río Santiago).* Al igual que en las islas: *La Plata, Salango, El Muerto, Santa Clara. La Tolita* posiblemente fue un importante centro ceremonial, adoratorio, o lugar de mercadeo internacional, donde se produjo un intenso intercambio cultural y de productos, especialmente de las conchas *Spondylus* y *Strombus.*

En la Tolita, se utilizaron moldes para la elaboración de sellos planos y figurillas de cerámica. Los ceramistas utilizaron la técnica de la pintura negativa o el rojo y blanco sobre un color leonado. Sus figuras tienen un fuerte naturalismo. Modelaron pequeñas esculturas, figuras de hombre con cabezas de felinos o aves, o emergiendo de las fauces de algún animal; también hay figuras de músicos confeccionados en oro, hueso, etc.

Se elaboraron máscaras para el culto, espejos de obsidiana; se trabajó en piedras preciosas (esmeraldas, cuarzo, turquesa, ágata). La orfebrería alcanzó altos niveles, se usaron varias técnicas, especialmente el martillado y repujado, en oro, cobre, plata y platino. Este último metal (platino), combinado con el oro, fue trabajado en *La Tolita*, por primera vez en el mundo.[82] Este tipo de trabajo llama la atención, por la gran diferencia de temperatura de fusión del oro (1063° C) y del platino (1773° C) aunque según Francisco Valdez: *"... el trabajo del platino no incluyó su fundición sino la ingeniosa técnica de conglomerado por fusión, es decir, la incrustación mediante martillado, de partículas de platino en el oro calentado repetidamente".*[83]

Según Hernán Rodríguez Castelo:

---

[80] Borchart de Moreno y Moreno Yánez, 1997:70.

[81] Bravomalo de Espinosa, 2006:88-89.

[82] Piezas de orfebrería en las que se usó platino, se han encontrado en *La Plata (Esmeraldas) y en Tumaco (sur de Colombia).*

[83] Bravomalo de Espinosa, 2007:103.

Casi dos mil años antes de que comenzara a hacérselo en Europa (donde se comenzó a trabajar en platino por el siglo XVIII). Las técnicas metalúrgicas fueron variadas: fusión, forja, laminado a martillo, fundición a cera perdida (con el calor de la fundición, desaparece la cera y los espacios que ocupaba la cera los ocupa el metal líquido), repujado y engaste en metal de piedras como la esmeralda, el cuarzo, el ágata y la turquesa. Han salido de La Tolita tal cantidad de joyas de oro –algunas de enorme refinamiento y gran belleza –, que ha llegado a pensarse que allí todo el mundo llevaba adornos de oro. (...) en La Tolita un gran número de pobladores debieron haber tenido su propio taller de orfebrería. Acaso toda la isla haya sido un gran taller, junto a un centro ceremonial. (...) No todo lo que se creó en La Tolita fue resultado de evolución autónoma. Hay formas que parecen haber llegado de culturas centroamericanas y mexicanas. Pero ello apenas resta mérito a un pueblo que, en su capricho por modelar y labrar y fundir piezas bellas, incorporó a su propio universo de formas las más bellas de las extranjeras, buscando siempre conjugar adorno personal con mito, culto con arte. El arte en La Tolita daba forma bella a mitos y los convertía en ingrediente mágico de la vida cotidiana.[84]

Por los restos arqueológicos hallados, se deduce que las fiestas y ceremonias fueron deslumbrantes, con danzas y música. Se usó vestimentas primorosas, engalanadas con plumas multicolores, adornos de metales preciosos y grandes tocados; estos elementos reflejaban la jerarquización social existente.

En la *Historia del Arte Ecuatoriano de Salvat Editores*, sobre esta cultura hay los siguientes datos de interés musical:

En la Tolita se encuentran representaciones de flautistas y tamborileros, a más de instrumentos como flautas, ocarinas y tambores. (...) Tambores al menos presentes en la iconografía puesto que si eran de materiales corruptibles desaparecieron, si bien no así uno hecho en arcilla. El extraordinario artífice ha logrado adelgazar la piel del barro hasta hacerla vibrante, sonora como un tronco de árbol hueco o como piel curtida de los animales. Este instrumento musical debió ser percutido como los tambores africanos, es decir, poniéndoselo entre las piernas y dejando que la parte superior y circular donde se golpea aparezca entre los muslos. La percusión debió hacerse con las manos. Son numerosos los individuos que tocan rondadores: los hay en hueso y en cerámica. Uno es una miniatura que apenas alcanza 7 cm., tallado en hueso, y representa un personaje hierático, rígido, adornado con un alto penacho, en donde destaca una figura de tipo zoomorfo tocando un gran rondador...[85]

En esta cultura, los arqueólogos también han encontrado otros instrumentos musicales *aerófonos: silbatos antropomorfos y ornitomorfos (pelícanos, búhos, palomas); ocarinas antropomorfas y zooantropomorfas:*[86] Aurelia Bravomalo de Espinosa señala:

---

84 Rodríguez, 1993:27–28
85 Salvat, 1977:162
86 Idrovo, 1987:51

pitos en forma de aves y de peces, rondadores (...) Las imitaciones en cerámica de grandes caracolas marinas parecen haber sido trompetas usadas en el culto religioso – mágico (...) La lítica está representada por hachas, cinceles y punzones. El hacha de hoja delgada (de punta de lanza) elaborada en piedra dura es, tal vez, de uso musical (litófono).[87]

3.2. Cultura Capulí (Carchi, Negativo del Carchi). La cerámica usó la técnica negativa. Hubo gran desarrollo textil. Se elaboraron figurillas de oro, piedra y cerámica, artefactos de hueso.

Los muertos eran sepultados en pozos cilíndricos que tenían una cámara lateral de 3,3 metros de profundidad y más.[88] En las tumbas se han encontrado como parte del ajuar funerario, cascabeles, *tincullpas*, y otros instrumentos de percusión trabajados en oro, cobre y tumbaga. Además caracoles de barro que imitan a los moluscos marinos, de muy diversos tamaños, algunos de los cuales poseen características sonoras parecidas a las ocarinas.

Jijón y Caamaño se refiere al uso de instrumentos musicales de percusión, para "acompasar" sus danzas: *"... en sus bailes llevaban sonajas de cobre dorado, ornamentadas con la cabeza de un felino, de cuya boca pendían lengüetas del mismo metal [tincullpas] que al moverse el que las llevaba, sonaban como gongos y cascabeles".*[89]

También se han encontrado: *"flautas de pan líticas"* o *"rondadores, pallas de piedra de basalto, de cuatro orificios, con un asa para llevarlo colgado"*; y otros aerófonos como: silbatos de barro, *"por medio de los orificios externos se modulaban los sonidos que podrían ser hasta cinco".*[90] Idrovo registra, además del *"rondador de piedra"*, una ocarina zoomorfa de cerámica.[91] Bravomalo registra:

silbatos con figura femenina parecidos a los de Guangala (...) Los carchenses trabajaron, en cerámica, hermosas caracolas marinas decoradas con la técnica del negativo; la copia de la concha no se limitó a su forma externa sino que incluye las vueltas interiores de la misma, lo cual se ha podido comprobar en artefactos rotos y en exámenes con rayos X y de artefactos enteros. Estas caracolas son instrumentos musicales con una escala tonal característica ya que cuentan, en algunos casos, con orificios que pueden ser tapados o destapados a voluntad, para crear tonalidades.[92]

3.3. Cultura Tuncahuán o Piartal. *(Chimborazo: Guano; Bolívar; Carchi; su "horizonte de estilo" parece que alcanzó una extensa área que se extendía hasta México y Guatemala, al norte, y Ecuador, Perú, al sur).*

La agricultura fue el principal medio de subsistencia. En la cerámica se usó la decoración con *"tricomía"* y *"estilo horizonte"*. Los muertos eran sepultados en

---

[87] Bravomalo de Espinosa, 2007:102.
88 TEHIS, 1993:17
89 Uzcátegui, 1989:19–20
90 Op. Cit., p.20
91 Idrovo, 1987:52
[92] Bravomalo de Espinosa, 2006:112.

pozos cilíndricos de hasta 2,50 m. de profundidad. La textilería ha dejado fragmentos bordados y tejidos con cuentas.[93]

Confeccionados en cerámica, se han encontrado varios *caracoles, quipas o churos* (trompetas simples), finamente decorados, en los que se copia de manera extraordinaria incluso la estructura interna del caracol marino. La presencia del *"caracol marino"* en la región andina es una de las evidencias de los contactos con pueblos de la costa.[94]

Desde Pasto hasta Cañar, se han encontrado abundantes y hermosas compoteras – platos. Recipientes cóncavos, sustentados en una base anular baja, magníficamente decorados con diversos motivos: *monos, armadillos, pulpos, arañas,* etc., con la técnica de la *pintura negativa.*

"Entre la cerámica se han encontrado una variedad de compoteras de pie hueco, cerrado en su parte inferior, y que en su interior poseen variedad de piedrecillas, que al ser agitadas, producen el efecto de sonajeras"[95]. No hay la certeza de que estos artefactos hayan sido usados como instrumentos musicales.

En la Fase El Ángel o Tuncahuán del Carchi, se han encontrado varias ocarinas caracol, según Byron Uzcátegui: *"con su sistema musical pentafónico propio".*[96]

3.4. Cultura Jama Coaque. *(Norte de Manabí, desde el cabo de San Francisco hasta Bahía de Caráquez).* En este período, esta es la cultura que alcanzó mayor desarrollo y la que parece haber tenido frecuentes relaciones con culturas de México y Centroamérica. La orfebrería uso las técnicas de repujado y martillado. Elaboraron: orejeras, narigueras y collares de concha. Fue una cultura con intensa vida ceremonial: guerreros, sacerdotes, han sido representados con coronas de plumas, complicados y ricos adornos ceremoniales; también se ha encontrado máscaras de barro y una gran variedad de sellos planos y cilíndricos. La cerámica se pintó después de la cocción, con viva policromía: rojo, negro, verde, amarillo, blanco.[97] Según Bravomalo:

> *se confeccionaron: platos polípodos, bulbiformes, mamiformes, ornitomorfos y zoomorfos; jarras globulares con vertederos opuestos unidos por una asa – puente, vasijas fitomorfas, y con representaciones de jaguar, cajas para llipta [bolas de coca], pipas inhaladoras, figurines antropomorfos (...) La lítica está representada por pequeñas hachas pulidas, litófonos en forma de hacha de orejas grandes y hoja romboidal de probable uso ceremonial; espejos de obsidiana montados en mango de cerámica y cuentas de collar.*[98]

Se cultivó productos tropicales.

Instrumentos musicales: Además del litófono mencionado, Idrovo registra los siguientes instrumentos. *Idiófonos*: Representaciones en cerámica de: carapachos de

---

93 TEHIS: 1993:18
94 Godoy, 1984:78
95 Uzcátegui, 1989:21
96 Op. Cit., 21.
97 Ibíd., p. 18.
98 Bravomalo de Espinosa, 2007:98.

tortuga, raspado y golpe; brazaletes de entrechoque, vestuario con piezas de entrechoque.

Membranófonos: Representaciones en cerámica de: tambor con cuerpo de vibración interno y golpe de brazo; tambor pequeño, golpe con mazo.

Aerófonos: Representaciones en cerámica de flautas de pan de tamaño: pequeño, medio; de escala ascendente y descendente, tamaño medio y gigante; flauta vertical tipo quena. Silbatos antropomorfos y ornitomorfos (cerámica).[99]

3.5. Cultura Bahía. *(Sur de Manabí: Bahía, Manta, Portoviejo y Jipijapa).* En esta cultura hubo una estratificación social basada en una teocracia. El principal cultivo fue el maíz. Tuvieron grandes conocimientos sobre técnicas de navegación. Alcanzaron un notable desarrollo textil. Sus asentamientos alcanzaron un gran desarrollo urbano, tal es el caso de Salango, pequeña urbe con calles bien trazadas, sistema de drenaje, plazoleta, cementerio, recintos ceremoniales y edificios.

En la cerámica se usó la técnica *negativa, la pintura iridiscente de chorrera, la pintura de postcocción.* Se hicieron figurillas en arcilla de grandes proporciones de hasta 80 cm. de alto, que representan escenas de la vida cotidiana.

Según el historiador Jorge Salvador Lara:

> *Las figurillas tipo Bahía, descritas por primera vez por Saville son hechas en molde sobre la palma de la mano, por lo que son planas en la parte posterior, de cerámica arenosa rojiza y anaranjada sin barniz. Las facciones de la cara muestran los ojos sumamente pegados a la exagerada nariz, y a veces un gorro o tocado que rodea la faz. Son generalmente femeninas, sin ropaje, pero con collares, orejeras y adornos. Miden de 5 a 18 cm. A veces llevan un rondador o flauta de pan, instrumento musical que aparece en esta cultura.*[100]

Los aborígenes de esta región, trabajaron en metales e hicieron piezas hermosas, como una máscara de oro repujado rodeada de una aureola de serpientes. También elaboraron *"pectorales" o "tincullpas, y otros adornos metálicos; usaron la "coca";* construyeron montículos artificiales *(tolas);* la cerámica alcanzó altos niveles artísticos, se confeccionaron botellas silbato, bi o tri camerales, *"policromadas postcocción, hasta con siete colores simultáneos, adornadas con pequeñas figuras antropo y zoomorfas",*[101] sellos o *"pintaderas";* hachas de piedra pulida, etc.

La isla de La Plata (a unos 24 Km. de la costa manabita, entre el cabo de San Lorenzo y Puerto Cayo), fue un importante centro ceremonial y comercial. Entre otros objetos, se han encontrado infinidad de figurillas – silbatos, parecidas a las contemporáneas *"guaguas de pan,"*[102] la cara, a veces, recubierta de blanco, el cuerpo con líneas rojas o negras, con un tocado, y orejeras tipo Bahía. Se cree que estas figurillas, fueron

99 Idrovo, 1987:49–50
100 Lara, 1994:52
101 Op. Cit., p. 57
102 Pan ceremonial en forma de un niño tierno cubierto con sus pañales (faja), propio del tiempo de *Finados*, 2 de noviembre.

"exvotos". Y quizá sustituyeron al sacrificio de niños.[103] En esta isla también se han encontrado: adornos, cascabeles, pulseras, confeccionadas en la concha spondylus.[104]

Uzcátegui, basado en los estudios de Richard Zeller, registra los siguientes instrumentos musicales *Idiófonos*: Maraca de barro de 18 cm. de largo por 9,8 cm. de ancho; litófono o xilófono de piedra, constituido por un juego de nueve piedras de basalto (piedras con un alto contenido de hierro), toscamente talladas, alargadas, con tamaños que van desde los 17 a los 23 cm. de largo, poseen un orificio en la parte superior, para ser suspendidas (se supone que fue un instrumento musical ceremonial usado por los sacerdotes, yachajs o shamanes).

Aerófonos: Silbatos de arcilla, antropomorfos, zoomorfos y ornitomorfos; figuras de músicos en actitud de tocar rondadores, graduados desde los extremos al centro, poseen de 6 a 8 tubos; rondador de barro de 7,8 cm. por 4,8 cm., con tres tubos de distinto tamaño, de color negro, fue encontrado en *Manabí, en la parroquia Joa.*[105]

Idrovo registra en esta cultura, los siguientes instrumentos musicales: *Idiófonos:* Litófonos (talla irregular, alargados, pulidos, hacha); sonajero – maraca de cerámica; collares de entrechoque (conchas), sartas de sacudimiento (conchas).[106]

Membranófono: tambor grande, golpe de mano (representación de cerámica).

Aerófonos: silbato zoomorfo (cerámica), aerófono de doble cámara (cerámica); botella silbato tricameral (cerámica); flauta tipo quena (representación en cerámica); flauta de pan tamaño medio (representación en cerámica); ocarina – silbato ornitomorfo (cerámica); ocarinas: antropomorfas, ornitomorfas, zoomorfas, tubular cilíndrica (cerámica).[107]

3.6. Cultura Guangala. *(Guayas: Chanduy).* Hay evidencias de un gran desarrollo de la manufactura. Se utilizó el cobre, se han encontrado objetos de oro finamente labrados y con soldadura. En la cerámica se aplicó la técnica de modelado para estatuillas, el policromado y la decoración biomorfa y geométrica. Es la única cultura del Ecuador que posee *cerámica policroma* en la que se observa un gran dominio técnico.

Las piezas de cerámica generalmente son de paredes muy finas (con dos milímetros de espesor). Entre las múltiples piezas de alfarería, sobresalen los "polípodos", especie de tazones de boca ancha, con patas primorosamente decoradas por la técnica de pastillaje, con rostros humanos.

> *Son interesantes las ollas – zapato usadas para mantener caliente la comida colocando la punta en la hoguera. Algunos cuencos tienen representación humana. Los figurines antropomorfos, sedentes o de pie, son silbatos, se*

103 Lara, 1994:53.
104 Bravomalo de Espinosa, 2006:92.
105 Uzcátegui, 1989:16–17
106 También se incluye el registro de un "instrumento de raspa (güiro) de calabaza"?. No hay una clara evidencia iconográfica sobre el uso y tradición de este instrumento.
107 Idrovo: 1987:48–49.

sopla el aire por la cabeza y sale por la axila o el pubis. Muestran tatuajes en el cuerpo.[108]

Por la variedad y riqueza en la decoración geométrica de los sellos de barro, algunos creen que pudo ser un sistema de signos con valor de lenguaje.

Otros numerosos artefactos hacen pensar en el gusto por la música de los pobladores de la región. De la variedad de instrumentos, muchos son pequeñas esculturas: pájaros, perros. Y hay piezas de especial trabajo, como la de un personaje que sostiene en sus manos a otro personaje. Los dos son silbatos. R. Zeller ha pensado que podría tratarse de la representación de un shamán que sostiene su ocarina con forma humana.[109]

Byron Uzcátegui, fundamentado en los estudios de Richard Zeller, registra los siguientes instrumentos musicales:

Idiófonos: litófonos de basalto.

Aerófonos: Caracoles marinos (quipas); figurinas antropo y zoomorfas, con el silbato en la zona púbica (cerámica en molde); pito bitonal de forma fálica; flautas verticales de hueso (probablemente de venado), con cuatro y cinco agujeros, con embocadura de quena.[110]

Idrovo registra los siguientes instrumentos. *Idiófono:* sonajero – maraca (cerámica).

Aerófonos: flauta vertical tipo quena y flautas horizontales (hueso); flauta horizontal (cerámica); flauta de pan tamaño pequeño (representación en cerámica); silbatos antropomorfos y ornitomorfos (cerámica); ocarina ornitomorfa (cerámica).[111]

Según Ellen Hickmann, en esta cultura *"aparecen dos tipos distintos de ocarinas alargadas que recuerdan a la flauta traversal [traversa]".*[112] Esta autora también menciona a varias flautas en forma de *"hermosos pájaros míticos",* con el cuerpo inclinado hacia abajo.

3.7. Cultura Jambelí. *(Guayas: entre Santa Elena y Tumbes; El Oro).* Se explotaron los manglares y varias zonas ecológicas. Se aprovechó la "concha" con fines alimenticios, suntuarios y de trabajo.[113]

3.8. Cozanga Píllaro I y II. *(Napo: valles de los ríos Quijos y Cozanga, junto a los actuales poblados de Papallacta, Cuyuja, Baeza, Cozanga, Borja, El Chaco, Huila y Chalpi).*

Se cultivó: maíz, papas, yuca y camote. Las piezas de cerámica que se han encontrado son: cuencos con pedestal, compoteras troncocónicas altas y bajas, cántaros antropomorfos (ca. 400 a.C. – ca. 700 d.C.). *En el cuello o gollete de algunos*

---

108 Bravomalo de Espinosa, 2006:95-96.
109 Rodríguez, 1993:32
110 Uzcátegui, 1989:14–15
111 Idrovo, 1987:48–49
112 Hickmann, 1986:124–126.
113 TEHIS, 1993:19

cántaros, hay representaciones antropomorfas tocando instrumentos musicales parecidos a flautas u ocarinas.[114]

Como dato complementario; según Ellen Hickmann, *"Al final del Desarrollo Regional parece que hubo una forma temprana de flauta Dulce"*.[115]

4. Período de Integración (500 – 1500 d.C.). Por el intenso comercio entre las distintas regiones: costa, sierra, Amazonía, norte y sur; en este período los límites de las culturas tienden a borrarse, se buscó la "integración".

Características de este período son: 1. Formación de confederaciones con marcada estratificación social, se dividen las ocupaciones y surgen los centros de poder político, sostenidos por ejércitos, se han hallado verdaderos arsenales de armas de cobre (hachas, lanzas, hondas). 2. La agricultura es más técnica, se usó el calendario agrícola, terrazas, camellones y tarimas; sistemas de riego con reservorios y represas, hubo selección de semillas, diversificación de cultivos, mayor producción de alimentos. 3. Especialización de la cerámica, se produjo industrialmente y en masa, se perdió las refinadas calidades artísticas alcanzadas en los períodos anteriores; se siguió usando la pintura negativa, con un alto grado de elaboración; la decoración plástica (modelada) se generalizó. 4. Manifestación del dualismo andino (ideología, cosmovisión) en sus manifestaciones religiosas. 5. Se utilizó el algodón con variedad de técnicas (ikak, bordado) en la producción textil. 6. Se desarrolló la orfebrería. Narigueras, aretes y muchos artefactos de uso diario, incluidas las hachas que sirvieron de moneda, se hicieron de cobre. Los poderosos usaron adornos de oro, plata o cobre enchapado en oro. 7. Notable progreso en la arquitectura: construcción de *tolas* y montículos funerarios (500–1500).[116]

"Los objetos artísticos se reducen al campo del culto, lo funerario y el lujo. Los más importantes hallazgos se han hecho en tumbas de poderosos y ruinas de adoratorios y templos". [117]

Dentro de su cosmovisión, sistema ideológico, simbólico, en este período, posiblemente, las canciones para provocar el *"amor recíproco"* se perfeccionaron y se convirtieron en canciones para deleitar al ser amado o para exaltar su belleza *(Arahui, wawaki)*. Debieron innovarse los cantos para las faenas agrícolas *(jahuay);* los cantos fúnebres y de culto a la muerte *(wakana, ayarachi, ayataki);* los cantos para la guerra y la victoria *(aucay aylli);* los cantos y danzas de la alegría *(kashua),* etc.

En la estructura social, asumió un papel protagónico y de especialidad: el *"taquiq camayoq",* el que canta y hace bailar a los demás; el *"paqui"*, cantor solista de la cosecha – el que rompe el silencio; el *"quipo"*, bocinero. El *"aravec, aravicu",* juglar indio quien, de pueblo en pueblo, iba pregonando con cantos, la historia de los antepasados, sus aspiraciones, tristezas y alegrías.

Se habrá acentuado y clarificado en su pensamiento, la *"visión dual musical":* flautas macho – hembra; instrumentos musicales de atracción o alejamiento, etc.

114 Porras, 1975:188
[115] Hickmann, 1986:137.
116 TEHIS, 1993:22
117 Rodríguez, 1993:34

La música tuvo una profunda connotación sacra. Fue el regalo e instrumento idóneo para comunicarse con los dioses (sol, luna, nevados, llama, venado, cóndor, monos, pumas, etc.).

Para profundizar el estudio de este período, y específicamente de los instrumentos musicales (organología) de la época aborigen, conviene tener en cuenta el concepto integral de cultura y de manera especial el sistema interpretativo – ideológico (cognoscitivo – simbólico). Existe una rica simbología, mitos, ritos, etc., todavía indescifrados, su conocimiento nos ayudará a entender el quehacer musical aborigen. Por ejemplo, todos los "diseños", "decoración plástica o geométrica", que encierran las ocarinas de la Cultura Cuasmal, no son simples dibujos o adornos intrascendentes, son sutiles valores sígnicos, donde están plasmadas su cosmovisión y deidades.

4.1. Cultura Atacames. *(Esmeraldas).* Se cultivó el maíz, yuca, fréjol y frutas. Como técnicas metalúrgicas utilizaron el *aglutinado, martillado, repujado y recortado.*[118]

4.2. Cultura Manteña Huancavilca. *(Manabí: desde el norte de Bahía de Caráquez; Guayas: hasta la Isla Puná).* Fueron una confederación de mercaderes. Adoraron al pelícano. Hábiles navegantes, tenían grandes embarcaciones de balsa, hicieron largas travesías y contactos con Mesoamérica. Cultivaron: maíz, fréjol, ají y frutas. Con avanzados trabajos de ingeniería lograron mejoras en la producción agraria y la vida de sus ciudades. Se utilizó el oro en incrustaciones dentarias. Se han encontrado máscaras funerarias de plata. En piedra confeccionaron hermosas sillas en forma de U con soportes de variadas formas: monos, felinos, lagartos, murciélagos, figuras humanas, etc. *"El arte del bajo relieve se desarrolló en estelas de piedra".*[119]

Hubo producción textil incluso para el intercambio comercial. La cerámica se caracterizó por un color negro con incisiones antes de la *cochura.*[120]

Se han encontrado varios instrumentos musicales *aerófonos:* silbatos de arcilla: antropomorfos (cabeza y figurina de un hombre sentado, tiene tres orificios); zoomorfos, en forma de perro, con seis orificios, según Uzcátegui, produce cuatro sonidos.[121] Bravomalo de Espinosa registra: "pitos, ocarinas y flautas de pan (rondadores)".[122]

Idrovo registra los siguientes instrumentos musicales confeccionados en cerámica. *Aerófonos:* silbatos antropomorfos; flauta horizontal; ocarinas, ormitomorfas y fálicas.[123]

Según Ellen Hickmann, sobre la cerámica manteña indica:

> *superficie negra, y líneas incisas rellenadas con pasta blanca (...) la mayoría de sus ocarinas tienen tres agujeros de sonido, localizados normalmente en grupos de a dos por el lado derecho del cuerpo, el tercer agujero está frente*

118 TEHIS, 1993:22
119 Rodríguez, 1993:25
120 TEHIS, 1993:23
121 Uzcátegui, 1989:21–22
122 Bravomalo de Espinosa, 2006:140.
123 Idrovo:1987:51

al que se encuentra en la parte inferior del cuerpo. El agujero de la embocadura siempre es de mayor tamaño (...) El sonido de las ocarinas en forma de pelícanos, es límpido, no chillón, y los intervalos tienden a ser pequeños (tercera mayor, tercera menor, segunda).[124]

4.3. Cultura Milagro Quevedo. *(Cuenca del Río Guayas; El Oro – desde el pie de los Andes y colinas de la costa y desde Quevedo hasta el Perú).* Zona muy rica para la agricultura, construyeron canales de riego. La dieta alimenticia incluía camote, yuca y fréjol. Se rindió culto a la muerte. Construyeron tolas habitacionales funerarias y agrícolas, agrupadas en torno a grandes plataformas.

... en las tolas de los personajes más ricos o poderosos –acaso jefes o sacerdotes– se han hallado reunidos los objetos más bellos. En una sola tumba, grandes cantidades de anillos de oro, plata y cobre; aretes, narigueras; pectorales de oro repujado; espejos de pirita con marcos de plata; placas de cobre con rasgos humanos estilizados.

Estas gentes tuvieron especial predilección por la joyería y gusto para trabajarla. Los hombres llevaban hasta doce aretes, seis en cada oreja. Aretes y narigueras eran de bello diseño. Se hacían con hilo de oro o plata que se enrollaba, formando dibujos, que, en las espirales, representaban a la serpiente. En casos esos trazos circulares se enriquecían con piedras preciosas – turquesas – y pequeñas esferitas de oro.[125]

Hubo un notable desarrollo metalúrgico, trabajaron en cobre: hachas, narigueras, collares. Como técnica textil usaron la *urdimbre anudada (ikak).* Elaboraron *"cuentas"*, en cristal de roca.[126]

Su cerámica fue más bien pobre, con pulimento grueso. Son conocidos unos vasos decorados con pintura negativa, llamados *"cocinas de brujas"*, en la decoración parece que representaron prácticas de brujería.

Entre las ofrendas fúnebres se han encontrado: *"cascabeles de diferente tamaño fabricados con oro y cobre y tambores de cerámica"*.[127]

Idrovo registra los siguientes instrumentos. *Idiófonos:* metalófonos de cuerpo cónico (cobre); cascabeles (oro, plata, cobre); cascabel gigante (cobre); placas circulares y otros colgantes – tincullpas (oro, plata y cobre).

Membranófono: tambor pequeño de un solo parche (cerámica).[128]

4.4. Cultura Cuasmal o Tusa. *(Carchi, Imbabura).* Esta es una importante cultura prehispánica, con asiento en la región de los pueblos Pastos de Ecuador, coetáneos de los Quillacingas del sudeste colombiano. Por informes de Cieza de León, se conoce que:

---

[124] Hickmann, 1986:133
125 Rodríguez:1993:36
126 TEHIS:1993:23
127 Uzcátegui, 1989:29
128 Idrovo:1987:51–52

las tierras de los pastos estuvieron pobladas... más que ninguna ciudad ni villa de toda la gobernación de Popayán y más que Quito y otros pueblos del Perú."[129] *Sus edificaciones eran circulares (bohíos). La metalurgia elaboró "piezas de oro, cobre y tumbaga (aleación de oro y cobre), entre los que se cuentan collares, orejeras, narigueras, pectorales, tincullpas adornadas con estilizaciones de monos, rostros humanos, saurios y otros animales extraños a la región.*[130]

También elaboraron: hachas, ganchos de lanzaderas, etc. Se trabajó en piedra pulida. La cerámica tiene hermosos decorados geométricos, representaron guerreros, personajes que danzan en una ronda, pumas, aves, venados, monos, murciélagos, etc. Se usó la pintura positiva. Se han encontrado una gran cantidad de ocarinas – en forma de caracol, elaboradas en arcilla, con cinco agujeros, hermosamente decoradas, a veces, con grabados de carácter plástico – se añaden figuras de un hombre, mujer o de un animal. En estas representaciones plásticas hay evidencias del uso de rondadores.

Idrovo registra los siguientes instrumentos *aerófonos,* confeccionados en cerámica: trompeta, flauta horizontal y ocarina zoomorfa.[131]

4.5. Cultura Cozanga. Píllaro III – IV o Panzaleo. *(Carchi, Imbabura, Tungurahua, Chimborazo, Napo).*

4.6. Cultura Puruhá o Elén Pata. *(Chimborazo, Tungurahua y Bolivar).* Cultivaron: papas, maíz, quinua, legumbres, fréjol, hortalizas; domesticaron el cuy, practicaron la cacería del venado y aves. En la producción textil utilizaron la cabuya y el algodón. Hubo intercambio comercial con la costa. Para la decoración personal (brazaletes, *tupos*) usaron aleaciones de cobre y oro, aplicaron las técnicas de calado, repujado y *"tumbaga"*. La metalurgia se usó para la confección de instrumentos ceremoniales.

La cerámica poco pulida (cántaros ovoidales con representaciones antropomorfas, grandes vasijas funerarias, platos trípodes, compoteras de pie alto y de pie bajo troncocónico, compoteras de pie calado, cántaros antropomorfos y semiglobulares, compoteras cefalomorfas con orejeras móviles) utilizó la *pintura negativa* y la decoración llamada *"peinado"*. Las compoteras, en sus asientos, eran decoradas con formas geométricas, búhos, monos.

> *La plata, obtenida en las minas de Pallatanga y Cubillín (Juan de Velasco), es el metal más usado por los puruhá en adornos personales, pectorales, patenas y sonajas para el baile; el Museo del Banco Central de Quito tiene un lanza dardos de madera recubierto de plata. Hay flautas y volantes de huso para hilar algodón y lana hechos en hueso.*[132]

En el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari de Quito, aunque la datación no parece correcta, ni se especifica el método de datación o de diferenciación entre

---

[129] Bravomalo de Espinosa, 2006:143.
[130] Op. Cit, p. 145.
131 Idrovo, 1987:52
[132] Bravomalo de Espinosa, 2006:160.

especie animal o humana, hay dos instrumentos musicales encontrados en la actual provincia de Chimborazo:

> 1. (15) *"QUENA.*- Radio – cúbito derecho de animal (Diáfisis). Excavación en la provincia de Chimborazo, región Guano). Año 3.000 A.C. mide 22 ½ cm. Tres orificios. Escala tetrafónica. * Este raro y valioso ejemplar, le obsequió en 1927 al coleccionista Traversari, el Sr. Dn. Ricardo Borja León, esclarecido personaje riobambeño, quien le declaró haber sido encontrado en terrenos de Licán por indios de sus haciendas que araban en los alrededores de dicha parroquia rural. 2. (22) QUENA, DADO de AUGURIOS.- De un trozo de tibia humana. Mide 8 cm. Procedente de los puruháes, provincia del Chimborazo, Ecuador. Provista de dos orificios. Produce tres sonidos a modo de silbato, imitando "ayes" de dolor o alegría según ceremonial fúnebre, al cual se aplica.*[133]

4.7. Cultura Cara. *(Pichincha, Imbabura).* Para la agricultura se construyeron obras de irrigación. La cerámica utilizó la pintura negativa combinada con positiva de color rojo, se confeccionaron vasijas de ánfora con cuello alto.

4.8. Cultura Cañari – Tacalshapa – Cashaloma. *(Cañar, Azuay).* En esta cultura hubo unidad política con marcada estratificación social. Se cultivó productos de clima cálido: yuca, ají, coca, y de clima frío: papas, fréjol, maíz. Se desarrolló aproximadamente por el año 1000 d.C., coexistió a la dominación incásica de la zona. En las tumbas de *Sigsig*, en el ajuar funerario se han encontrado: *silbatos trabajados en hueso, cascabeles, flautas de oro, rondadores, etc.*[134]

Idrovo registra la existencia de un *sonajero antropomorfo* de cerámica.[135]

4.9. Fase Urcuquí. *(Pichincha: zona norte, hasta la provincia del Carchi).*

Esta fase, según Jacinto Jijón y Caamaño, se desarrolló alrededor del año 1000 de nuestra era. Se han encontrado gran cantidad de *tolas*, entre las ofrendas mortuorias hubo varios objetos musicales. *Aerófonos:* caracoles marinos; silbatos antropo – zoomorfos, falos en forma de testículos, confeccionados en arcilla; flautas de hueso con tres agujeros; y ocarinas – caracol de arcilla.[136]

4.10. Fase Chilibulo – Chaupi Cruz. *(Sur occidente de Quito, pie del cerro Ungüi, zona andina).* Su antigüedad es de los 500 a 600 d.C., parece que subsistió hasta la dominación incásica. En esta fase se han encontrado. *Idiófonos:* sonajas de cobre. *Aerófonos:* silbatos antropomorfos y zoomorfos (peces) de arcilla; ocarinas zoomorfas (larvas de mariposas, peces), confeccionadas en barro fino y bien pulido; flautas

---

[133] [Catálogo] Pedro Traversari: Museo de Instrumentos Musicales. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, p. 22-23. En este catálogo también se registran: *"(29). BOCINA DE CINCO CUERNOS, de caña guadúa, muy semejante a las bocinas tradicionales de la Provincia de Chimborazo. (Obsequio del Sr. Max Conax).* (30) *TAMBORIL DE CUERO Y SOGUILLA. En las Provincias de Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo se encuentran tamboriles muy bien pintados, tanto en el casco como en los parches, algunos con la figura del Sol en forma destacada. Hay tamboriles de toda clase; llevan sendos parches de piel de cabrito y el casco envueltos y cogidos entre sí por un cabestro delgado o por una piola de fibra de cabuya de colores".* p. 15.

134 Porras, 1976:270–272

135 Idrovo, 1987:52

136 Uzcátegui, 1989:24–25

verticales de 3, 4 y 5 agujeros, con embocadura de quena, confeccionadas con huesos humanos y de llamas.[137]

4.11. Paltas – Catamayo. *(Loja: valle del Catamayo).* La cerámica es *"gruesa de color anaranjado con decoración punteada y tiras sobrepuestas". Se practicó las "deformaciones craneales".*[138]

4.12. Cochasquí. *(Norte de la provincia de Pichincha).* Es un complejo arqueológico constituido por quince pirámides truncas, nueve de ellas con rampa y treinta montículos funerarios (ca. 980–1550).[139]

Posiblemente este sitio, por su ubicación geográfica, fue un importante lugar ceremonial, donde se celebraba con pompa, las fiestas del Inty Raymi y otras ceremonias.

4.13. Fase Napo. *(Napo: desde Limoncocha hasta Nuevo Rocafuerte).* Esta cultura floreció entre los años 1188 d.C. Se practicó la caza, pesca, la recolección de frutos silvestres, se cultivó el maíz. La cerámica (cántaros, torteros, sellos cilíndricos o estampadores) usó la *decoración policromía a base del blanco, rojo y negro*.[140]

"En las decoraciones pintadas de las urnas funerarias, se han representado a veces figuras de músicos, los cuales están provistos de rondadores, con los canutos disminuyendo su longitud de afuera hacia adentro".[141]

Las culturas de este último período sufrieron el choque y saqueo de la conquista española, por lo que hermosas obras confeccionadas en metales preciosos desaparecieron para siempre, fueron fundidas para saciar la sed de riqueza de los conquistadores. Muchos objetos de cerámica, dada su fragilidad, no han llegado hasta nosotros.

5. La imposición y difusión de la cultura inca (1500 – 1534 d.C.). Por los estudios arqueológicos, se deduce que nuestros ancestros aborígenes datan de por lo menos unos once mil años de vida. En 1450, Pachacútec inició las agresivas campañas para dominar las regiones vecinas al actual Perú. En el actual Ecuador, el Incario fue un episodio relativamente corto,[142] y no abarcó todo el territorio ecuatoriano.[143] Los incas se consideraban hijos del Sol. Quito era:

lugar santo por excelencia en el mundo pan – andino por caer aquí cenitalmente el sol de mediodía. Este hecho había sido una de las causas para las persistentes

---

137 Op. Cit., p. 25–26
138 TEHIS, 1993:24
139 Op. Cit., p. 26
140 Ibíd., p. 26
141 Uzcátegui, 1989:27
142 La presencia de los incas en tierras quiteñas, habría sido de unos ochenta años y coincide con el apogeo del Tahuantinsuyo. Atahualpa fue victimado por Pizarro, el 29 de agosto de 1533.
143 El Tahuantinsuyo se extendió desde los ríos Maule en Chile, hasta el Angasmayo en Colombia, tierras de Tucumán en Argentina; costa central del Perú; Sierra de Quito, los señoríos huancavilcas, El Oro, la Isla Puná.
La influencia incaica en el actual Ecuador, es notoria especialmente en centros administrativos, por ejemplo en Tomebamba, al sur del nudo del Azuay. En la Costa, sólo una pequeña parte del sur y la isla Puná, se hallaban bajo dominio inca. La liga de mercaderes manteños quizá estaba bajo el influjo indirecto de los incas. En la sierra central y norte, se fundamentaba en los centros administrativos situados a lo largo del Capac Ñán o camino real. (Borchart de Moreno y Moreno Yánez, 1997:77-79)

penetraciones incásicas hacia la región ecuatorial desde la remota Cuzco: los incas, autoproclamados hijos del Sol, para consolidar su dominio requerían afincarse en Quito, la santa ciudad solar.[144]

La influencia inca en la Sierra ecuatorial fue interrumpida por la conquista española.

El régimen inca, ¿produjo transformaciones fundamentales en la cultura aborigen? Algunas manifestaciones culturales de origen inca, fueron aceptadas e innovadas en la sociedad quiteña, por ejemplo, hubo influencia en la vestimenta femenina; se introdujeron camélidos andinos; el quechua imperial se difundió como *lingua franca interregional*; en Quito, la "Ciudad Santa" del Incario, se propició la réplica de la "geografía sagrada" del Cuzco (hanansaya, hurinsaya); se produjeron innovaciones económicas, se transformó el flujo de bienes; la arquitectura y cerámica inca hallaron acogida entre los nobles aborígenes, como símbolo de poder y riqueza.[145]

En lo musical, en la época del Incario hubo un *"proceso de cambio cultural"*, de *"innovación"* [146] (variación, invención, préstamo cultural, aceptación social, eliminación selectiva, integración). Muchas veces tenemos la tendencia a considerar a los pueblos aborígenes, como a poblados integrados por sujetos *pasivos*, esa es una visón "reduccionista". En la práctica, en esos conglomerados, hubo y hay dinámicos procesos de intercambio cultural, transculturación, innovación, etc., todos ellos ajustados a los valores y creencias de esas poblaciones.

En la época de dominación incásica, hubo un dinámico intercambio y *"préstamo cultural"*, propiciado por los aparatos de control social: *"mitmajkuna" (mitima, mitmaj, mitmaq, mitimáe)*[147] – "gente trasplantada por el estado inca": *Cañaris y Chachapoyas* fueron ubicados en las cercanías del Cuzco y Jucay (Perú), en El Quinche, Cotocollao y Pomasqui (actual provincia de Pichincha, Ecuador); *Cayampis* (de Cayambe, Pichincha), en las plantaciones de coca de Ancara y Huánuco (Perú); algunos *Quitus*, en las orillas del lago Titicaca (Bolivia, Perú); *los wayakuntu, de Huancabamba y Ayabaca* (norte del Perú), en el Valle de los Chillos, Uyumbicho (Pichincha), y Achambo (Chambo, actual provincia de Chimborazo)[148]; *Paltas y Huancavilcas* en Abancay (Perú). Pelileo, Salcedo, Quero, el Sur de Quito y Chimbo, también fueron asiento de comunidades sureñas.[149] Varios *Cañaris* se convirtieron en guardianes del Inca, y custodios de la Isla de Copacabana en el Lago Titicaca.[150] El aporte de los mitimaes *Salasacas* (ubicados en la actual provincia de Tungurahua, Ecuador), y *Saraguros* (provincia de Loja, Ecuador), es significativo.

Nuestros aborígenes también aportaron a la música inca. Por ejemplo, se conoce que el P. José Acosta, S.J.:

---

144 Salvador Lara, 1997: A4.
145 Salomon, 1980: 265–266.
146 El principio de innovación implica que los componentes constitutivos de una expresión musical pueden ser modificados o reemplazados independientemente el uno del otro.
147 "Mitimáe es una voz de origen quichua que denomina el internamiento de comunidades enteras en tierras para ellos desconocidas y su reemplazo por otras procedentes de zonas ya dominadas y suponía para ambos, extrañados y reemplazantes, el exilio a perpetuidad o hasta que el Inca lo determinara". (Bravomalo de Espinosa, 2006:184).
148 Salomon, 1980:237–248
149 Bravomalo de Espinosa, 2006:176.
150 Borchart de Moreno y Moreno Yánez, 1997:68.

Cuando él levantaba el templo jesuítico en el Cuzco (Perú), recibió la entusiasta ayuda de los mitimaes Cañaris [de las actuales provincias de Azuay y Cañar – Ecuador]... espontáneamente le llevaban piedras labradas, extraídas de la fortaleza aborigen (de Sacsayhuamán), marchando en procesión, adornados con atavíos nativos y cantando en su idioma.[151]

También se dice que en las fiestas[152] reales en honor a Huaynacápac, en Huánuco, Perú, en 1541, intervinieron en una danza: "Quitus, Puruhaes y Cañaris". El historiador peruano José María Arguedas, consideró al canto *Ballay Bizi* como *"canción de cosecha que tiene lugar en las cercanías del Cuzco, parecida al jaway de la provincia de Chimborazo"*. Las islas: *La Tolita, Salango, El Muerto, Santa Clara, La Plata* (costa ecuatoriana), además de ser centros internacionales de activo comercio, y/o adoratorios, sin duda, también fueron puntos de convergencia e intercambio musical.

Los incas *"Parece ser que heredaron y mantuvieron además costumbres y tradiciones de los pueblos conquistados, a las que estaban asociados instrumentos musicales específicos"*[153] En las *"relaciones"* histórico geográficas de Fernando de Santillán, y Polo de Ondegardo, consta que:

los bailarines, músicos y cantantes de las regiones conquistadas eran considerados como tributo de guerra... Las danzas, aparte de las de tipo ritual o militar, guerrero, eran muy variadas y de corte regional, ya que los incas solían respetar los usos y costumbres de los pueblos dominados en cuanto no interfiriesen con sus designios.[154]

O como lo señala el historiador y musicólogo peruano Juan Carlos Estenssoro: *"Las relaciones que el estado inca mantenía con los reinos conquistados tenía como consecuencia en el ámbito musical la supervivencia a nivel local de las tradiciones anteriores que servían como seña de identidad a cada grupo étnico"*[155]. En la estructura de las sociedades indígenas, la dimensión religiosa atravesaba todos los niveles (cultural, social, político, económico). La música aborigen integraba este contexto sacro.

Periodización de la Época Aborigen

Periodo	Condición de Producción	Organizacional	Formas de vivienda	Correspondencia fases cerámicas	Música - Instrumentos musicales*	Años
Sociedad de cazadores recolectores	Caza – recolección	Banda	Campamento	Paleoindio (precerámico)	Caracoles marinos (churos).	CA. 12000 a.C. – 3900 a.C.
Sociedades agrícolas aldeanas incipientes	Agricultura de subsistencia	Tribu	Estancias y/o aldeas dispersas	Formativo temprano Formativo medio	Flautas de hueso. Sonajeros. Silbatos. Rondadores líticos, rondadores de	3900 - 2300 a.C. 2300 – 1300 a.C.

151 Citado por Villalba Freire, 1987: 72.
152 El Jesuita Bernabé Cobo, en su crónica menciona a las fiestas del calendario inca y dice que estas eran una táctica política, "con el fin de mantener a la población ocupada en las labores asignadas o en festejos que enajenaban su voluntad al poder omnímodo del soberano". Bravomalo de Espinosa, 2006:181.
153 Bellenger, 2007:48.
154 Meza:1977:868
155 Estenssoro, 2001:729

					arcilla. Ocarinas.	
Sociedades agrícolas aldeanas superiores	Agricultura de excedente	Tribu estratificada	Aldeas concentradas o aglutinadas	Formativo tardío	Botella silbato Flautas (horizontales, verticales), confeccionadas en: arcilla, hueso, carrizo. Ocarinas.	1300 – 550 a.C.
Sociedades agrícolas aldeanas supracomunales	Agricultores y circuitos de intercambio	Jefatura o Señorío étnico	Centros urbanos limitados	Desarrollo regional e integración	Flautas. Ocarinas. Tambores. Carapachos de tortuga. Tincullpas.	500 a.C. 1500 d.C.
Sociedades estatales	Agricultura, artesanía, comercio, planificación	Estado incaico	Centros urbanos rectores del sector rural	Hasta final de la integración		1500 – 1534 d.C.

Manuel de Historia del Ecuador. Cuadro elaborado por Segundo Moreno Yánez. (Moreno Yánez, 2008:10.)* Mario Godoy Aguirre.

La música andina. Introducción.

"Lo andino"[156], es un vocablo polisémico que no alude exclusivamente la zona geográfica atravesada por Los Andes. En lo territorial es un amplio espacio multinacional que incluye, además de Los Andes, la costa occidental y la Amazonía de Sudamérica, a sociedades multiétnicas y pluriculturales, donde se conjugan y complementan, la unidad y la diversidad. Lo andino es un proyecto de identidad e integración y un proceso cultural dinámico. La música andina es la música de estos pueblos, de estas culturas, producidas a través del tiempo, por indios, criollos - mestizos, negros... por una sociedad históricamente jerarquizada; es una música vigente y en constante innovación.

La madre tierra *(Allpa Mama, Pacha Mama).*

Mircea Eliade, en su obra: "Lo Sagrado y lo Profano", menciona que es una creencia universalmente difundida, que *la tierra madre producía a los humanos, de la misma manera que produce en nuestros días los arbustos y las cañas*[157]. Los mitos y ritos de la tierra, expresan ideas de fecundidad y riqueza[158].

En varias provincias de los Andes ecuatorianos, se menciona a la tierra con los vocablos: *allpa mama (ashpa mama) - "pacha mama", o madre tierra.* Según Federico Aguiló, la *Pacha o Pacha Mama,* es expresión aymaro quichua, que sintetiza toda la fuerza de la religiosidad agraria. *Pacha* es a la vez espacio inmutable y tiempo, es una fuerza vital de la naturaleza, benigna y envolvente. La *Pacha Mama,* es intuida como un gran seno materno fecundo, que cobija a la vez a todos los seres vivientes y proporciona el sustento necesario para todos. Esta divinización espacial de la naturaleza, femenina y benigna, produce en el indígena, una estabilidad local extraordinaria, un equilibrio psíquico notable a pesar de la ambivalencia angustiante de la Pacha Mama, reclamadora de pagos y celosa intransigente del rito propiciatorio[159].

---

156 Para ampliar sobre "lo andino", revise la "Historia de América Andina", Vol. 1, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1999.
157 Eliade, 1973:126.
158 Op.Cit., 121.
159 Aguiló, 1987:13-14.

Se usa el vocablo: *ashpa* o *allpa*, cuando se menciona a la tierra en forma concreta, objetiva y limitada. La madre tierra no solo que brinda frutos para el sustento diario, sino que con ella también se confeccionan infinidad de objetos de cerámica, entre ellos varios instrumentos musicales, generalmente aerófonos.

a.- Ocarinas: antropomorfas, zoomorfas, totémicas, míticas y otras.

b.- Silbatos: antropomorfos, zoomórficos, totémicos, míticos y otros.

c.- Flautas arqueológicas: quenas macho y hembra, polimórficas.

d.- Botellas silbato (arqueológicas), mono y bifonales.

e.- Figurrillas de músicos tocando tambores, flautas, rondadores.

f.- Flautas de pan: rondadores de arcilla o barro cocido; rondadores líticos (instrumentos precerámicos).

g.- Aerófonos de válvula: Cornetas de arcilla, vigente entre los Canelos de Sarayacu, Alto Amazonas. Este instrumento, es un regalo para las personas importantes, en el último día de la fiesta.

La arqueología ecuatoriana, es muy rica en esta variedad de instrumentos musicales, confeccionados en arcilla.

Por regla general, los instrumentos musicales de arcilla, al igual que los instrumentos confeccionados con vegetales, huesos o pieles de animales, siempre están pintados, o tienen *adornos*, dibujos, tejidos; nudos; trenzas, o anillos superpuestos, confeccionados con piolas pintadas, cabellos o plumas; en el cuerpo del instrumento también se practican: rayas, hendiduras, incrustaciones, diseños, o se sobreponen figuras antropo - zoomórficas. Estos adornos, o decoraciones, para el indígena, son todo un universo conceptual y simbólico, muy rico, donde se plasma la memoria colectiva, y se reconocen las relaciones con los antepasados, dioses y vecinos[160].

Criterios para la clasificación de los instrumentos musicales.
Principios ordenadores:

Para el observador occidental el mundo sonoro andino está gobernado por múltiples sistemas de oposición: 1.-Pareado: macho - hembra; 2.- Atracción o ahuyentadores; 3.- Alegría - tristeza; 4.- Protección, resguardo - ataque, destrucción, castigo; 5.- Silencio - palabra; 6.- Instrumental - vocal; 7.-Individual - colectivo; 8.- Monofonía - heterofonía; 9.- Mágico - profano; etc. Las cuatro primeras categorías son verbalizadas por el indígena de los Andes ecuatorianos, las restantes no lo son.

Pareado: masculino, macho - paterno; femenino, hembra - materno.

160 Bouysee, 1987:12.

En el pensamiento de los músicos andinos, los instrumentos musicales se dividen en pares, macho - hembra. Existe un contexto de oposición. El equilibrio musical se logra mediante la combinación de elementos pares y opuestos.

Para el indígena andino, lo masculino es agresivo, de movimientos rápidos y desconcertantes, de intenciones oscuras; en contraste, lo femenino es tranquilo, envolvente, arrullador, inocente, ingenuo, maternal.

Machos:

El bombo o ayanga, los tambores, por su sonido *ronco* (grave), son machos. El "huayllacu" (flautón de sonido grave), es macho. La quena es *macho*, con este instrumento se pueden interpretar *canciones rápidas* (de cierto virtuosismo).

Hembras:

La guitarra, el requinto, el bandolín, el charango, el violín (cordófonos transculturizados), por su sonido, dulce (arrullador), incluso por su forma, son *hembras*, a veces son adornadas en la cabeza (clavijero), con pequeñas cintas, en los adornos predominan los colores del arco iris, especialmente el rojo y el amarillo.

Las flautas o rondadores, por sus sonidos graves o agudos, se clasifican en machos (sonido grave) o hembras (sonido agudo). Las dulzainas o pífanos (flautas dobles), confeccionadas en hueso, tunda, o latón, son macho y hembra. La primera tiene siete orificios (macho) y la segunda, cinco (hembra).

Instrumentos de atracción o ahuyentadores.

Atracción:

El rondín o armónica (transculturizado), es un instrumento muy apreciado por los indígenas de los Andes, es considerado *mágico*, para atraer a las mujeres[161]. Iguales características tenía el rondador de plumas de cóndor, hoy en desuso.

Las dulzainas confeccionadas con huesos humanos, también en desuso, dice el pueblo que atraían a la muerte.

Las bocinas, quipas, caracoles... sirven para convocar a la comunidad, a las mingas, cosechas y levantamientos.

El tamboril, el rondador de carrizo, rondín y la garrocha o garrucha (sonajero), atraen a las solteras y amigos, son instrumentos usados en la fiesta de carnaval.

Ahuyentadores:

Los chilchiles, sonajeros, campanas, sirven para ahuyentar a los espíritus malignos y para evocar a los espíritus del bien. Son usados por los curanderos en la "limpia".

161 Entrevista a Martín Malán, Riobamba, mayo de 1988.

El *acial,* látigo zumbador y las hondas (aerófonos simples), sirven para ahuyentar espíritus, a las enfermedades, a los enemigos, curiosos, o foráneos de una fiesta.

Garcilaso y Guamán Poma, en sus crónicas mencionan que los tambores *(runa tinya)* hechos con la piel del vientre del enemigo muerto y mucho mejor si el enemigo era de alto rango, al "llamado" (sonido del tambor) de su jefe, se alejaba el enemigo. Creían : "*estaua como ci estubiese bibo y con su propia mano tocaua la barriga* (estaba como que estuviese vivo y con su propia mano tocaba la barriga)"[162]. El código incásico, contemplaba convertir a los rebeldes y traidores, en material para instrumentos musicales. Que el enemigo haga un tambor con la piel de un guerrero, era una gran humillación[163]. Los cronistas mencionados también narran que para alejar al granizo, la helada, o los peligros de los eclipses de sol o de la luna, hacían procesiones en las que portaban armas y tambores[164].

La *bocina huasichi,* usada durante la construcción de una casa, se cree que ahuyenta a los malos espíritus. Las flautas de hueso humano, asustan o alejan a los ladrones y enemigos[165]. Los caracoles marinos (churos), las *"trompetas (bocinas) de cabeza de perro"* (según Garcilaso: *"y en la guerra los tocavan para terror y asombro de sus enemigos"*)[166], por su intensidad sonora, se creía que servían para ahuyentar y destruir al enemigo.

La tristeza y la alegría. Llanto y canto.

El dicho *"boca dulce, corazón amargo" (Mishqui simi, jayacshungu)*, sintetiza la sicología del indio, las sucesivas dominaciones, la explotación, la injusticia, lo han vuelto triste, para evadir esa realidad, y encontrar la alegría, el indígena se refugia en la fiesta, en la borrachera; la risa es el cauce para la ironía y el sarcasmo[167]. En la música y el canto, a plenitud se traducen o afloran estos sentimientos. Sin duda, el mejor instrumento musical para expresar los estados de ánimo, es la voz humana.

Varios cronistas de la época colonial, y autores contemporáneos, se refieren al "llorar cantado"*(yupakuy)*, de los indígenas, este, es un *rito de intensificación* - culto a los antepasados, sirve para mantener los lazos entre el muerto y los vivos, costumbre hasta ahora vigente en algunas provincias andinas[168].

El indígena, difícilmente dirá este instrumento musical es para música alegre y este otro para música triste, todo dependerá del contexto, la circunstancia, el rito. Hay en sus repertorios "tonos tristes" o "tonos alegres". En todo caso, es una creencia generalizada, decir que la música que se interpreta con flautas elaboradas con huesos

162 Guamán Poma, 1980, fol. 308, 891.
163 Según Juan Díez de Betanzos, cuando Atahualpa se enteró que Huáscar mató a sus enviados y que con su piel hizo tambores, expresó: "me hechó a mal dehonrando mi persona y haciendo atambor del pellejo del principal que le envié con el servicio". Betanzos, 1987:II, cap. XVI, p.251.
164 Guamán Poma, 1980:fol. 210, 259. Garcilaso, 1985, II, cap. XXIII, p. 81.
165 En algunas pequeñas propiedades agrícolas, los mestizos acostumbran enterrar en una esquina del predio, uno o dos huesos humanos, una calavera, o al menos un puñado de tierra del cementerio. Creen que esos elementos sirven para que exista seguridad en la casa o en la propiedad agrícola, dicen: "las almitas (del purgatorio) hacen bulla cuando no hay nadie en la casa, o en la parcela. Ahuyentan a los "shúas" (ladrones)". Costumbre observada entre los miembros de la familia Godoy León, en Santo Cristo, Sicalpa.
166 Garcilaso, 1985:VI, cap. 228.
167 Aguiló, 1987:173-174.
168 Referencia: "Música Étnica de Ecuador", disco compacto, marca Aravec, N.- 06-015, corte N13, 1998.

de animales (cóndor, llamingo), o en "canilla de muerto", (huesos largos de un ser humano), son *"yaravíes para llorar", o "música triste"*. Los músicos mestizos mayores, dicen que hay un documento jurídico, de inicios del siglo veinte, por el que se prohibió el uso, o la interpretación de la música, con dulzainas, o *"flautas de canilla de muerto"*; ¿la razón?, porque se cree que estos son *instrumentos musicales tristes,* que incitan incluso al suicidio.

Protección, resguardo - ataque, rapto, destrucción, castigo.

Protección: La mayoría de instrumentos musicales, de diferentes maneras sirven para proteger o resguardar a las personas. Para proteger a los guerreros, se tocaba el tambor, antes, durante y después de las guerras[169].

Ataque, rapto, destrucción, castigo: En la mitología chimboracense, es muy común la cita del cóndor raptor de guambras doncellas, animal que simboliza al "guambra" (joven) que baila y toca el rondador *mejor de lo que tocan todos,* la atracción que ejerce a las mujeres, es para "atacar", "raptar", para "comer carne cruda". El factor sexual masculino, es "animalizado", está simbolizado en el ave de rapiña. Los cuentos chimboracenses que evocan al cóndor (casi siempre músico), expresan la masculinidad agresora frente a la feminidad inocente e ingenua. Este hecho, es *"una maldad natural... algo nacido de su naturaleza misma masculina, casi a pesar suyo"*[170].

Se puede decir que el rondador, especialmente el de plumas de cóndor, cumple doble función, "atrae" y "ataca-rapta".

Los caracoles marinos (churos), y algunas clases de bocinas o pututos (trompetas), se creía que por su intensidad sonora (volumen), además de su función *convocante*, tenían una fuerza sobrenatural, hasta destructora; atemorizaban al enemigo y *enriquecían* el armamento de los hombres.

Cantos ancestrales.

Introducción. La oralidad. Para comprender los cantos ancestrales, la música del actual Ecuador, conviene conocer la "oralidad". Se entiende por *oralidad*, a toda sonoridad musical[171]. Los ejes de la música de espacio oral son:

Causalidad instrumental. Son formas reservadas al uso, según la edad, sexo, trabajo determinado, o cuerpo profesional.

Finalidad inmediata y explícita de la música, como género oral. Procede de la voluntad de conservación del grupo social en el que se produce. Así tenemos a los cantos rituales, cantos guerreros, etc.

Cantos de circunstancia, personales: amor, dolor, colectivos, cantos para la liberación, de los oprimidos, espirituales negros, etc.[172].

169 Murúa, 1964:II, cap. 23, fol. 249. Citado por Gruszeznska, 1995:116.
170 Aguiló, 1987:40.
171 Los sonidos musicales, son aquellos que se producen con alguna intencionalidad, festiva, ritual, semiótica, etc..
172 Zumthor, Paul, 1983: 86. Citado por Fernández de la Cuesta, 1997: 16.

Antes de la llegada de los españoles, en el actual territorio ecuatoriano, varios señoríos étnicos tenían su propia lengua. Entre las lenguas que se hablaban en el actual Ecuador están: *el sarancé -o- "saranze", cañari, puruhay, colorado, cayapa, cuaiquer, cara, palta, quillacinga,* etc. Muchas palabras han sido interpretadas, traducidas, o adaptadas al español, de una manera imprecisa, ambigua, o incompleta, bajo la lógica particular hispana, y el impacto del enfrentamiento de dos sociedades (cultura colonial ibérica y cultural colonial indígena) asimétricamente integradas y basadas en una relación estructural de dependencia.

La aculturación, el desarrollo, la modernización, crean contextos no cubiertos por el *léxico tradicional,* se produce una sobrecarga lexicológica; por ejemplo, en los últimos años, en las comunidades indígenas se han introducido los términos: *luz eléctrica, radio, pilas, disco compacto, casete, televisión, DVD, MP3,* etc., produciéndose préstamos dialectales. Las palabras suenan y resuenan distintas, según los tiempos.

El aravicu o aravec *(Aravico, arawij, arawíkuj, arawikus, arahuikukuna).*

Garcilaso de la Vega menciona la presencia de los *"arawikus"*[173], en los antiguos señoríos étnicos de Quito. Según Glauco Torres Fernández: *Los himnos sagrados, compuestos generalmente por sacerdotes, que eran al mismo tiempo, arawikus (Arahuikukuna) y algunas veces por los propios monarcas, invocaban a Tijsi Wiraqucha, el Sol, al Rayo, a la Luna, a Pachamama -deidad que habitaba en estado inmanente en el seno de la tierra - y a todos y cada uno de los demás wakas (dioses) que en gran número existían en el Tawantinsuyu*[174].

En la época de dominación incásica (1487-1534), seguramente el aravicu o "aravec", fue el encargado de perpetuar la historia y las tradiciones del pueblo, especialmente de los pueblos desarraigados, trasplantados[175], ellos expresaron en cantos, la alegría, la tristeza, la inconformidad, el desarraigo.

Juan León Mera menciona a los *"aravicos"* como poetas que *"celebraban las hazañas y virtudes"* de Huayna Cápac, y *"las maravillas de la naturaleza americana".* Además, señala que los indígenas *"parece que nunca separaron la poesía de la música".* Mera transcribió el poema *Atahualpa Huañi*, elegía a la muerte de Atahualpa, escrito posiblemente por un cacique de Alangasí, población cercana a Quito[176].

No se puede hablar únicamente de la influencia incásica; en la música del actual territorio ecuatoriano, hubo ínteraprendizajes y aportes mutuos. Algunos de nuestros señoríos étnicos, fueron transplantados a lejanos sitios del Tahuantinsuyo, por ejemplo, varias familias Cañaris (pueblo aguerrido del actual austro ecuatoriano), o selectos soldados, fueron ubicados en las cercanías del Cuzco - Perú. Estas familias aportaron, se nutrieron e influyeron en la música incásica.

---

173 Parece que este vocablo tiene su origen en el verbo "aráwiy" (arahuina), versificar.

174 Torres Fernández, Glauco: *"Diccionario Kichua Castellano Yurak - Shimi - Runashimi",* Tomo, I, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, Cuenca, 1.982.

175 Mitmajkuna - mitimaes, mitmaj, mitmaq.

176 Mera, Ariel Nº 23, s.f.: 17-27. El historiador González Suárez cuestionó la autenticidad del mencionado poema.

El canto (*wakay, cantak, llaquichina, chusina, taqui).*

El ecuatoriano Glauco Torres Fernández de Córdova, en el Diccionario Kichua - Castellano, define los siguientes términos:

Arahui *(arawi, yaraví): "Género de poesía de la literatura kichua. El arawi, por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción. Tenía su origen en el verbo aráwiy (Arahuina), que significaba versificar. Arawij o arawíkuj (aravicu) eran dos formas sustantivales con que se designaban al versificador, esto es el poeta. Con el transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía se circunscribió al significado de la palabra arawi a una manera peculiar de poesía amorosa. Esta manera se fisonomizaba por la delicadeza del sentimiento, por el sentimiento puro que debía dominar en el verso en virtud de las limitaciones que sufría la expresión del amor en sus actitudes animadas por la alegría o por el dolor. En ningún momento admitía el arawi explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación.*

Pocas veces abarcaba motivos ajenos al amor. A diferencia del yaraví colonial, que sólo reconocía la tristeza como contenido, el arawi incaico daba cabida también a la alegría. Por esta razón tomaba diversas denominaciones de acuerdo con el sentimiento que le inspiraba. Jaray arawi, era la canción del amor doliente; Sank'ay arawi, la de la expiación; kusi arawi, súmaj arawi, warijsa arawi, las de la alegría, la belleza, la gracia, etc."

Huahuaki (wawaki): *"Género de poesía kichua. Este género, de sabor peculiar, se cantaba en forma dialogada. El amor frívolo, el ingenio aguzado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer le daban vida. Un coro formado de individuos de un sexo iniciaba el canto y era respondido por otro del sexo opuesto.*

Una modalidad distintiva del Wawaki (huahuaki) radicaba en su estribillo breve que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso. Esta repetición no produce monotonía ni desvirtúa los valores del poema; al contrario, le da un relieve sugestivo, un fondo persistente sobre el cual se destaca la belleza del conjunto.

El wawaki se cantaba principalmente en las festividades consagradas a la Luna o durante las épocas en que había que cuidar las sementeras de la incursión de los animales dañinos. Entonces, al borde de los maizales se reunían los jóvenes de ambos sexos y se esparcían con los cantos de la qhashwa (kashua) y el wawaki."

Kashua (ghashwa*): "Género de poesía kichua. Era el canto y la danza de la alegría. Buscaba motivos con modalidades festivas. Jóvenes de ambos sexos, reunidos en las fiestas o por las noches junto a las sementeras, danzaban en ruedo y cantaban los versos de la ghashwa al son de la quena, el wankar - tambor y la antara - zampoña."*

Taki *(taqui): "Canción, canto, tambor (...). El taki estilo de verso cantado, era seguramente el que mayor amplitud temática gozaba. Forma sustantiva del verbo tákiy (takina) -cantar- podía expresar cualquier emoción o cualquier sentimiento, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza (...)"*

Takina: *"Cantar, componer takis, arrullar"*[177].

Taqui es la forma infinitiva del verbo cantar o bailar. *Taquiq*, es el bailador, o el que canta y hace bailar a los demás.

Con el pasar de los años, la palabra *taki* se ha modificado, ahora, es definida únicamente como: *"canción, canto"*.

El danzante, tushuc

En quichua, *tushuna, tushuy*, significa danzar, bailar, saltar; y *tushuc* es el bailarín, el que danza[178] - danza compuesta de algunos integrantes. Tiene cierta analogía con el *taqui*, en todo caso conviene señalar que el *tushuc*[179], (el personaje) de la zona andina ecuatorial, no "danza y canta" simultáneamente. Cronistas, historiadores, viajeros, citan en sus obras a los *"danzantes guerreros"*, quienes además de lucir penachos de plumas y adornos de oro y plata, portaban sus armas.

Segundo Luis Moreno, en la obra *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador* (1949), al referirse a los danzantes, señala que los más lujosos son los danzantes de Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo. Indica que los danzantes de Cotacachi (Imbabura), llevan un traje cubierto con "monedas de plata", dando el aspecto de ángeles, también menciona que van acompañados de varios personajes disfrazados de militares (capitanes) y la palla (princesa o ñusta), figura gigante de mujer.

Hayllis (huaylli, jailli, aylli). Según Anna Gruszczynska, *Haylli* es el nombre de una canción de triunfo, canción de victoria. Este género aparece en dos contextos, que parecen ser bien diferentes: como una canción de guerra y como una canción agraria. Sin embargo, el significado de *haylli* en ambos casos es el mismo: es coronamiento de una batalla victoriosa o una feliz terminación de los trabajos del campo. La explicación del término haylli, más corta y, al mismo tiempo, más amplia, está en el diccionario de la lengua quechua de González Holguín. Según ese traductor del siglo XVII, *haylli* es *"canto regocijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas"*[180].

Jahuay. Es un término que tiene analogía con el vocablo "quechua" *haylli*. El jahuay es canto de regocijo en guerras y chacras. Es un canto ritual de las cosechas. Jahuay significa: ¡Arriba!, que da ánimo o vivifica[181].

Monseñor Silvio Luis Haro Alvear enfatiza en el carácter guerrero del jahuay. Jahuay, es una canción de la región andina para expresar el triunfo y la alegría de la victoria, de la cosecha, del esfuerzo. El *jahuay* es el canto andino tradicional más representativo de Ecuador.

---

177 Torres, 1982: 24, 40, 42, 43, 73, 86, 143, 264.

178 Informante: Martín Malán Caranqui, músico indígena de la provincia de Chimborazo, Riobamba, mayo de 1988.

179 Según el historiador Juan de Velasco: "El baile, llamado generalmente *tushuy*, era de muchos y diversos modos". (Historia Antigua, Clásicos Ariel N° 1, s.f., p. 100).

180 González Holguín: 1952, p. 157. Citado por: Gruszczynska, 1995: 46.

181 Según Moreno Mora: "Jaway, jaway" quiere decir: subid. Según Alfredo Costales: "Jahuay, es idioma puruhay cañari: Ja, canto, agradecimiento, himno, etc., y, Huay, infinito, cielo; esto es: *'Himno de agradecimiento por la cosecha'.*" Piedad y Alfredo Costales, sobre la etimología de la palabra jahuay, también dicen: *"por su origen lingüístico procedería de las voces: janno = abrir la boca; jai = dar gracias. Del Chachi jai-quenu = abrir la boca; huayuquenu = inclinar la cabeza, agacharse."* (Costales, 1995: 15).

Fiesta matrimonial. Canto del Mashalla (yernito). Mashalla, (masaya). Etimología quichua. Canto ritual del matrimonio, *tinguinacuy o casaray* de Los Andes ecuatorianos. Sus estrofas fueron una larga letanía que enumeraba los deberes conyugales. En épocas pasadas, sus estrofas eran cantadas por la madre de uno de los contrayentes, o un cantor o cantora, quien, con o sin acompañamiento musical, y en representación de los padres y padrinos, iniciaba la fiesta de la boda, con el canto del *Mashalla*, primero, el cantor saludaba a los presentes, y proseguía el canto, aconsejando al novio y a la novia. Al final de cada estrofa, los acompañantes, en coro cantaban: *"Mashalla, mashalla, cachunlla, cachunlla (yernito, yernito, nuerita, nuerita)"*. El número de estrofas de esta canción fue indeterminado, sobrepasando el centenar. La letra, paulatinamente fue perdiendo su idioma original y se lo cantó intercalando versos en quichua y versos en español. En las provincias centrales de Ecuador, hubo hábiles violinistas y arpistas, quienes interpretaban y entonaban este canto ritual.

Según los esposos Piedad y Alfredo Costales, el mashalla es: *"música y canto, consejos y enseñanzas sociales; descripción de pautas de comportamiento que la comunidad trasmite oralmente por medio de sus paquis o cantores. Así, el tiempo de vivir de cada quien alimentará las raíces del árbol de la cultura. El mashalla siembra en el corazón de las personas las mutuas obligaciones familiares y de comunidad, recordando, levantando el "bulu" o pueblo, las obligaciones tradicionales que se contraen al atarse al destino de la pareja. En el canto del mashalla y cachunlla (yernito y nuerita), la comunidad se vuelve vieja y sabia, maestra en lo humano, en lo histórico y en lo social. El mashalla es otro de los grandes cantos de la vida, quizá el que con mayor fuerza salva a la comunidad del olvido"*[182].

Juan León Mera, en 1892, en la obra Cantares del pueblo Ecuatoriano, publicó una extensa versión literaria del mashalla.

Juan Agustín Guerrero Toro, en la obra Yaravíes Quiteños (1883), recopiló, entre otros cantos, "*El Mashalla*". Guerrero en una nota explicativa dice: *"El Mashalla acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos"*[183].

El carnaval. En el actual territorio ecuatoriano, los españoles popularizaron la celebración pagana de carnestolendas, fiesta tradicional vigente con algunas innovaciones.

Sobre su etimología, el carnaval posiblemente tiene su origen en la palabra italiana *carne vale*, que quiere decir "carne-adiós" o del latín, *carrus navalis* o "barco con ruedas". La llegada del año nuevo o de la primavera, antiguamente en Europa, se celebraba en augurio de bonanza, con una caravana de disfrazados y cantores, que acompañaban a un gran *barco con ruedas.* Estas celebraciones eran muy libertinas: Bacanales, Saturnales o fiesta a Dionisio[184].

---

182 Peñaherrera y Costales, 1990.
183 Guerrero, 1993: 21.
184 Corominas, Juan: *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana.*

Tanto el carnaval indígena, como el carnaval mestizo, tienen un amplio repertorio musical. En la región andina, hay una serie de canciones carnavaleras con versos en quichua y acompañamiento de guitarras, tambor(es), rondín (armónica), rondador, que relatan la secuencia de la fiesta, y son cantadas según el día, lugar u ocasión, así hay el carnaval de la bendición; de las solteras, del *"huarmi tucushca"*, de la despedida, etc.[185]. En algunas comunidades indígenas de la región andina de Ecuador, el carnaval es "personificado". En las coplas carnavaleras se canta a *"San Carlitos Tolendas"*[186], *"Taita (padre) Carnaval"*, (su compañera es *Mama Evita, o a Mama María)*. Se cree que "San Carlos" trae la lluvia para los sembríos.

Carnaval mestizo. En lo musical, el carnaval mestizo está vinculado con la copla, esta es la época para recordar las coplas tradicionales, y es el espacio para crear nuevas coplas, improvisar versos, cantar el contrapunto. Las provincias de Bolívar y Chimborazo, tienen varias melodías carnavaleras, que sirven de base, para el canto de las coplas.

La música en la región amazónica.

Los *Shuar* son un grupo étnico - lingüístico representativo de la región oriental. Actualmente lo constituyen aproximadamente unos 40.000 habitantes, repartidos a uno y otro lado de la frontera ecuatoriana-peruana, en las bajas tierras del alto Amazonas, en las provincias de: Morona Santiago, Zamora Chinchipe y en la parte sur de Pastaza. Se autodenominan *Untsuri Shuar* (gente numerosa) o *Muraya Shuar* (gente de colina), rechazan el término "jíbaro", por ser peyorativo. Los shuar mantienen un perfecto equilibrio con el medio. En esta región, también están otras nacionalidades*: Quichua* del Oriente, *Siona - Secoya, Cofán, Huaorani y Achuar.* La región amazónica todavía encierra muchos misterios y una compleja mitología.

1. **El *anent*, canto sagrado de la amazonía.** El Ecuador, país pluricultural, pluriétnico y multilingüe, posee una infinidad de cantos profanos y sagrados. Entre los shuar de la Amazonía ecuatoriana, el *anent* tiene una profunda significación mística. Para el shuar, el tiempo y espacios sagrados están en lo cotidiano. El *anent* es un canto ritual de súplica y propiciación.

El *Anent* se canta, antes o durante una actividad productiva (siembra, cosecha, caza), durante los ritos de iniciación femenina, en situaciones problemáticas, en estados de "privación" - falta de alimentos, ausencia del ser amado, para respetar reglas sociales y prohibiciones, para transmitir los conocimientos a las nuevas generaciones, etc.

De la fuerza que produce el canto del *anent*, surge en el hombre shuar, la voluntad de controlar y dominar la naturaleza. Se canta el *anent*, para que crezcan las plantas, se multipliquen los animales. El *anent* es un elemento de transmisión cultural, cumple con una función social, tiene un contexto histórico - mítico, y está vinculado con el rito. Por sus características sagradas, no es un canto público, se lo interpreta en espacios reservados, en presencia de familiares, o personas allegadas.

Los shuar creen que algunos *anent* son aprendidos en "sueños", bajo el efecto de alucinógenos. El pasado mítico se mezcla con nuevos elementos de la realidad

---

[185] Referencia, disco compacto: Carnavales Aravec, Conjunto Runápaj Shungu.

[186] Este supuesto santo, no existe en el *santoral católico.*

cotidiana. Ahora hay *anent* que incluyen el pensamiento, o elementos del cristianismo.

2. El nampet. En el pueblo shuar, además del *anent*, está vigente el *nampet*, cantos profanos que de alguna manera, complementan su mundo.

Nampet. De *nampek* (estar ebrio, emborracharse). Cantos de alegría, sirven para dar mensajes, invitaciones, o para expresar sus metáforas, su mundo de felicidad, se cantan públicamente en los bailes, y durante algunos trabajos, son cantos profanos, al menos para nuestra cosmovisión.

"La interpretación de los nampet *no es nada fácil porque se trata de alegorías. Generalmente se habla de animales o plantas pensando en personas. Para una exacta interpretación se deberían conocer las características del animal o planta y la circunstancia concreta en que se cantó el* nampet*. Estos cantos se ejecutan generalmente para acompañar al ritmo del baile. Aún las celebraciones religiosas como las de la serpiente y de la* tsantsa (cabeza cortada, y luego reducida), *terminan siempre con la fiesta de baile.*

Durante el baile o entre baile y baile se toma chicha hasta ponerse alegres o hasta emborracharse.

Puede haber bailes individuales, por parejas sueltas o una fila de mujeres que saltan frente a una fila de hombres o frente a un solo hombre. En general, las parejas constan del hombre con su esposa. En este caso, los dos esposos cantan sus amores matrimoniales. Puede que el esposo permita a otro hombre que baile con su esposa. Esta generosidad es puesta de relieve en el nampet *o da ocasión para hablar con ambigüedad o de una fingida infidelidad. Puede bailar también el hijo con la madre, el hermano con la hermana (...) entonces en el* nampet *se hacen ciertas confidencias de posibles matrimonios o de experiencias realizadas en los viajes, o en la tierra extranjera. Muy difícilmente hay bailes entre novios, pues no existía el noviazgo entre los shuar. Los aculturados pueden aplicar ahora a la novia los cantos de los casados, produciendo así un efecto que no tenían en su origen.*

En general los nampet hablan de invitaciones a la intimidad entre dos, un hombre con una mujer, de juegos, se refieren al baile, a la danza. Otras interpretaciones eróticas pueden darlas sólo los más maliciosos.

Los aculturados, que han sido formados en una visión negativa de su propia cultura, lo interpretan en un contexto de orgía, con mucha malicia.

Si el nampet *es visto con serenidad, es una de las más grandes riquezas de la cultura shuar, porque en el* nampet *se canta todo el ambiente* shuar, *aplicado a la vida del hombre. No hay ave, fiera, animal doméstico, planta, piedra o laguna, herramienta de labranza, vasija o adorno* shuar *que no sea cantado en los* nampet *con una aplicación al hombre.*

A veces se utiliza el nampet *también para comunicar un mensaje de guerra, una invitación a escaparse, la amonestación para cuidarse de un peligro (...). Jamás se podrá interpretar un nampet, si los cantores cantan en clave, refiriéndose a acuerdos*

tomados anteriormente o a hechos que sólo ellos conocen, o a intenciones ya comunicadas en secreto entre ellos"[187].

La mujer *shuar* generalmente canta, de forma individual o colectiva, su repertorio musical es muy amplio. El hombre *shuar* puede ejecutar una rica variedad de instrumentos musicales, muchos de estos instrumentos son de uso prohibido para las mujeres y niños.

Los *ujaj,* antiguos cantos colectivos femeninos usados en ritos como el de la "*Tsantsa*" (cabeza cortada y luego reducida), han desaparecido.

1. El negro de la provincia de Esmeraldas y el Valle del Chota.

Múltiple es el aporte de la negritud a la música ecuatoriana y a la música andina. Desde el siglo XVI al siglo XIX, nueve millones de africanos fueron traídos a América. En octubre de 1553, un navío sevillano que viajaba desde Panamá al Perú, naufragó al sur de la actual ciudad de Esmeraldas, en la ensenada de *El Portete, cerca de los cerros de Monpiche, entre el estero de Cojimíes y el río Muisne.* Veintitrés negros esclavos - diecisiete hombres y seis mujeres - que iban a ser vendidos en Lima, procuraron su libertad, escondiéndose en la selva, mientras sus dueños morían de hambre y fatiga. Un negro llamado *Antón* hizo de cabecilla. Los negros, para sobrevivir, tuvieron que enfrentarse con varias tribus indígenas, los *Cayapas, los Colorados* – indígenas de la actual provincia de Pichincha - y otros grupos. Desde muy temprano, los negros se mezclaron con las indias de la región.

No todos los negros llevados al Perú, provenían directamente del África, unos pocos eran nativos de España. Según *Cabello Balboa,* los primeros negros que llegaron a la actual provincia de Esmeraldas provenían de Guinea. A la muerte de Antón, le sucedió en el poder un joven negro, que ya había trabajado de esclavo en España, llamado Alonso Illescas, como su amo sevillano. Illescas llegó a ser poderoso, reprimió el alzamiento del cacique colorado Chilindauli. En 1568, llegó a Esmeraldas de gobernador, Don Andrés Contero, enviado por la Audiencia de Quito, con el ánimo de someter a Alonso Illescas y colonizar la región. Apresó a Illescas, pero el soldado Gonzalo de Ávila, enamorado de la hija de Illescas, dejó escapar a la pareja. Contero retornó a Quito decepcionado, mientras los negros aumentaban en número y poder. Esclavos sublevados de otras provincias, huían con rumbo a los bosques esmeraldeños, se escondían entre los indígenas o trataban de llegar hasta los "palenques" o pequeños poblados negros cubiertos de empalizadas.

En 1577, otro barco zozobró en las costas esmeraldeñas. Los pasajeros españoles fueron tratados con benevolencia y dos de ellos contaron en Quito lo sucedido. Nuevamente las autoridades de la Real Audiencia de Quito intentaron el acercamiento a los negros. El presbítero Miguel Cabello de Balboa, con autorización episcopal, entró a Barbacoas, luego estuvo en Chocó y Atacames, e intentó negociar con los líderes negros la pacificación de Esmeraldas. Quiso ubicar a los negros e indígenas en un nuevo pueblo, con miras a la apertura de una vía que uniese ágilmente: Quito, Esmeraldas, y Panamá. Cabello de Balboa fracasó en su empresa y se marchó a Manta. Mientras tanto Alonso de Illescas continuó como el gran líder del sector. En

187 Siro Pellizaro, citado por Bianchi, 1983: 99-100.

1598 Francisco de Arroba y sus dos hijos, embajadores de Illescas, se presentaron en Quito para negociar. La provincia de Esmeraldas, por mucho tiempo, permaneció aislada y autónoma.

Al estudiar la música afro - esmeraldeña, la música interpretada por *grupos de marimba*, se debe sistematizar los géneros musicales y repertorios[188]. En muchos casos algunas canciones o repertorios erróneamente son considerados como géneros o ritmos musicales. Hay canciones que se diferencian la una de la otra, por la forma de bailar, cantar (*a capella,* o con acompañamiento instrumental); la temática del texto (cantos a lo *Divino,* o a lo *humano),* su uso durante el ciclo vital, la cotidianidad, el calendario festivo, etc.

Algunas obras musicales tradicionales esmeraldeñas, como *La Caderona*; el villancico *Dicen que son Flores María;* etc., también son conocidas al sur de Colombia, en la costa del Pacífico.

Música Esmeraldeña.

La marimba, es un instrumento musical idiófono de percusión, del grupo de los xilófonos[189]; su área de dispersión incluye el grupo afro ecuatoriano de la provincia de Esmeraldas, los *Cayapas*, los *awa coaquer,* y hasta hace unos años, los *Tsáchilas - Colorados* de la provincia de Pichincha. La marimba, mide aproximadamente 1.60 cm de largo, consta de un *teclado pentafónico* de 18, 24 ó 30 tablillas de *chonta*, de diferentes tamaños, que descansan sobre la tela de una corteza llamada *damajagua* y unos soportes llamados *burros*. Para lograr la resonancia de este instrumento, debajo de cada una de las teclas, se acomodan tubos de *caña guadúa*, a manera de una flauta de pan. La marimba es ejecutada normalmente por dos músicos: el *tiplero*, que hace las partes agudas del tema musical, y el *bordonero*, que hace las partes graves. El marimbero logra la sonoridad del instrumento, al golpear sobre las teclas, con unas *baquetas o bordones de chonta*, cubiertas en la punta, con caucho[190]. Para afinar este instrumento, algunos constructores, usan como referencia el tema *Agua Larg*a[191]. La marimba esmeraldeña, tiene una sonoridad rica en *armónicos*[192]. Es un instrumento que alegra y propicia la integración social.

La selección y corte de las maderas usadas en la construcción de la marimba, se hace dentro de un riguroso ritual. La *caña guadúa o caña brava,* para que no se *apolille*, se corta después del quinto día de la fase lunar menguante.

También hay las *marimbas colgantes*, y son aquellas en las que en vez de estar apoyadas en los *burros* o soportes, están suspendidas con piolas o sogas, de un travesaño del techo de la casa, o en el exterior, se cuelga en resistentes ramas de árboles. Es un instrumento interpretado exclusivamente por hombres. La marimba, es un símbolo primordial de la identidad esmeraldeña.

---

[188] Repertorios. Los repertorios (repertorium, inventario), son la recopilación de obras de una misma clase. Se manifiestan o diferencian por la edad, sexo, profesión, modo de ejecución; etc.
[189] Xylon = madera; phonos = sonido.
[190] Godoy, 1983:102
[191] Escobar Quiñónez, s.f.:60.
[192] Ramón y Rivera, 1989:38.

El Bombo esmeraldeño, es un bi membranófono. Para su confección se usan maderas secas de la región: *jigua, laurel, amarillo tainde, calade,* etc., maderas livianas y sonoras. Éstas maderas, al igual que la caña guadúa, se cortan después del quinto día de la fase lunar menguante. La caja de resonancia del bombo, tiene aproximadamente unos 60 cm de alto, y es entablillada, o es hecha de un tronco excavado de madera de *palialto*; a los extremos del cilindro, se colocan aros de madera, y para cubrir los aros, se usa preferentemente, cuero de *venado macho y tatabra*[193] *hembra,* de aproximadamente 60 cm. de diámetro. Los parches se ajustan en zig zag, con *vetas*, o *cabos de manila*[194]. La afinación del bombo se logra aumentando o disminuyendo la tensión de estos cabos, apoyados en *cuñas*. El bombo se golpea con el *boliche*, pedazo de madera forrado en uno de sus extremos, con un pedazo de tela; y el *taco o apag*ante, pedazo de madera con el que se golpea los bordes (aros) y la lámina cilíndrica central[195]. Para su ejecución, el bombo esmeraldeño puede estar suspendido de un travesaño del techo de la casa[196]. Es un instrumento interpretado por hombres.

Bombo de Agua. Instrumento idiófono, afro esmeraldeño. Es *"un mate (poro) grande flotando boca abajo en una batea llena de agua, en donde se lo ponía hundido hasta cierta parte. Se tocaba sobre el mate grande como si fuera el bombo normal. También se ubicaba (en la batea) un mate más pequeño para tener las dos voces, el grave y el agudo.*

Esto se acostumbra realizar por emergencia, como cuando se rompía el bombo de parches"[197]

Cununo. Membranófono afro esmeraldeño. Es una especie de *bongó* alargado, de forma cónica, de aproximadamente 70 cm. de alto, tiene una sola membrana. La construcción del *cununo*, es parecida a la del bombo, puede ser de tronco excavado; para las cuñas del cununo, se prefiere la madera de *guayabo*, y los anillos de *piquigua.* Se llama *cununo macho*, cuando el parche es de cuero de venado; y *cununo hembra,* cuando el parche es de cuero de *tatabra*[198]. El diámetro de los parches oscila entre los 28 y 21 cm. El cununo se percute con las manos, palma y dedos, y se sujeta entre las piernas. Es un instrumento interpretado por hombres.

Guasá (Alfandoque, guacharaca). Idiófono de sacudimiento, sonajero confeccionado con un pedazo de caña *guadúa, guarumo o yarumo*, es de aproximadamente 30 cm. de largo, tapado por un lado, por el nudo de la caña, y al otro, por un pedazo de madera o tela. En su interior se colocan algunas pepas de *achira,* y varios clavos o pasadores de *chonta,* en forma de cruz, para que en ellas choquen las pepas. Es un instrumento interpretado preferentemente por las mujeres.

Maracas. Idiófonos de sacudimiento, vigentes en varios países: Colombia, Venezuela, México, etc. En Esmeraldas se confeccionan con la corteza de pequeñas calabazas secas y redondas; para que suenen, a estos poros o calabazas, se los rellena con pepas de *achira.* En uno de los extremos de la calabaza, se pone un pequeño

[193] Especie de puerco.
[194] Escobar Quiñónez: s.f.:53
[195] Naranjo V., s.f.:89.
[196] Ramón y Rivera, 1989:40.
[197] Escobar Quiñónez: s.f.:54
[198] Op. Cit, p. 54-55

madero, que sirve de mango. Las maracas se usan preferentemente para animar *arrullos y chigualos*[199].

Charrasca. Instrumento musical idiófono de frotamiento, parecido al güiro, se confecciona, con un pedazo de chonta delgada, es de aproximadamente unos cuarenta centímetros de largo; en una de las caras de la chonta, se realizan unas hendiduras, en las que se raspa, rítmicamente, con un pedazo de hueso de *perico ligero*[200]. Es un instrumento en vías de extinción.

Cantos a lo Divino y a lo Humano.

Los arrullos, forma musical afro esmeraldeña, tienen una función mágico religiosa. Son cantos que se interpretan en el marco de una celebración sacra, generalmente los inicia una cantora, no son bailables y sirven para reforzar la integración social.

Arrullos a lo Divino. Son cantos con versos dedicados a Dios, al Niño Jesús, a la Virgen María, a los Santos. En sus versos se narran milagros, se glorifica o alaba a los seres celestiales. Muchas veces estos cantos son conjuros para alejar al demonio. Los *arrullos* dedicados al Niño Jesús, son los más abundantes[201].

Arrullos a lo Humano. Son cantos en los que los versos están dirigidos al hombre o a la mujer, se describe sus sentimientos, la cotidianidad, el ciclo vital, el entorno, el mar, las palmeras, el río, etc.

Por *arrullo* también se entiende a los rituales y festejos previos al día central de la fiesta o víspera.

Alabaos. 1. Cantos fúnebres *a capella*, solemnes, tristes, dramáticos, que se interpretan en los velorios de adultos, preferentemente en la zona rural del Norte de Esmeraldas[202]. Este canto lo inicia una solista, los acompañantes interpretan el *coro* del tema musical propuesto.

Chigualos. Son bailes y arrullos, o *Cantos a lo Divino*. Se cantan en los *velorios de niños* o *velorios de angelitos*. Se cree que los niños no tienen pecados, por lo que, cuando mueren, van directamente al cielo. Por este motivo, familiares y amigos expresan su alegría, a través de los *chigualos*, cantos con textos de amorfino o décimas. A veces los *chigualos* se bailan, en su coreografía los bailarines dan *vueltas en ocho o chigualiando*[203], de ahí su nombre.

La noche del velorio, los *chigualos* se inician con cierta mesura, paulatinamente se van animando, en ellos generalmente participan dos *bomberos* y dos *cununeros*, y un grupo de cantoras, algunas de ellas, además de cantar, tocan *guasás y maracas*.

[199] Ibid, p. 55
[200] Ibid, p. 56
[201] Estos arrulos son parecidos a los villancicos mestizos.
[202] Naranjo V.: s.f.:176-177.
[203] Escobar Quiñónez: s.f.:66-67.

Inicialmente el *chigualo* fue un canto profano *a capella*[204], surgió en las reuniones nocturnas, cuando en el grupo no había músicos, entonces, se cantaba *a capella* y se bailaba *chigualiando.*

Amanece y Amanece. Inicialmente fue un canto interpretado en los velorios de niños (velorio de angelitos). Ahora, es un canto y baile, que puede ser interpretado con el acompañamiento de marimba.

Repertorios con Marimba

El grupo o conjunto de marimba, generalmente está integrado por una *marimba, un bombo, dos guasás, y cantantes*, hombres – mujeres, quienes simultáneamente pueden interpretar las *maracas, o guasás*. Antiguamente existían las *casas de marimba,* sitios donde había bailes que duraban hasta ocho días[205]. En las canciones o repertorios con marimba, el canto es libre, la *síncopa* y la polirrítmia, son continuas.

La Caderona. Es una danza y canto tradicional con marimba. Es el tema musical más representativo de la provincia de Esmeraldas. En sus versos se exalta a la mujer esmeraldeña, su baile, su ágil movimiento de cadera. Se dice que tiene su origen en el canto: *Amanece, Amanece*[206].

La Juga, o Agua Larga. Su melodía es un referente para afinar la marimba[207].

El Caramba. Canción y baile esmeraldeño. El nombre de este canto, es de origen español. Al igual que la antigua tonadilla, se inicia o terminan los versos de la canción, con las palabras: *ay! caramba; Caramba;* la variante regional *carajo!,* o la frase *"que me voy, ay, ayay"*. En esta canción, es notoria la *transformación* de un antiguo canto hispano[208].

La Caramba Cruzada. Se refiere a la forma de bailar, a los desplazamientos en parejas.

El Fabriciano. Es un canto que habla de la valentía y galantería del negro. En los versos del coro se repite la interjección *¡carajo!*

La Guabaleña. Es un canto interpretado en la cosecha de la guaba.

La Chafireña. Sus versos están dedicados a la mujer que busca y lava el oro del río.

La Canoita. Danza y canto de los pescadores, es parecido al tema *Pajarillo.*

El Torbellino. Canto y baile en el que las mujeres realizan hermosas figuras coreográficas. Con el movimiento rítmico de sus amplios vestidos blancos, las bailarinas simulan grandes *torbellinos*. Los versos de esta canción narran las travesuras del negrito Saturnino.

---

[204] Sin acompañamiento instrumental.
[205] Naranjo V.: s.f.214.
[206] Escobar Quiñónez: s.f.:63.
[207] Op. Cit, 60.
[208] Ramón y Rivera, 1989:44.

Mapalé. Canto y baile de los pescadores las costas de la zona Norte del Pacífico y Costa Atlántico de Colombia, en cuya coreografía se simula la pesca, y el movimiento de los peces. *"Los antiguos pescadores de mapalé (pez que se identifica con la 'chigua') levantaban a la orilla del mar sus tarimas o barbacoas para procesar el pescado. Esta labor, generalmente nocturna, se amenizaba con cantos y ritmos de tambor; canto y ritmo recibieron el mismo nombre del pez. La extracción del aceite de pescado se auxiliaba con una iluminación de antorchas o hachones encendidos para ver mejor el trabajo. Tal vez los movimientos acompasados de la labor fueron creando la danza respectiva. La presencia del machete en la coreografía ratifica la teoría del procesamiento del pescado"*[209].

Patacoré. Canto y baile de la costa de la zona Norte del Pacífico. Sus versos son un conjuro a satanás, se cree que al cantar este tema, se aleja el mal[210].

Los músicos, a varios de los repertorios esmeraldeños los denominan con el nombre genérico de *bambucos.* Como bien lo señala Luis Felipe Ramón y Rivera, los bambucos esmeraldeños, *"nada tiene en común con el bambuco colombiano"*[211].

Los grupos de marimba, también ejecutan unos temas llamados por ellos *polcas,* igualmente son repertorios con innovaciones afro - esmeraldeñas.

Andarele. Canto y danza tradicional de Esmeraldas. Es una innovación afro esmeraldeña de la contradanza, con aportes de la música indígena. Generalmente se baila al final de una fiesta. En este tema la marcación del bombo es similar a la marcación del porro colombiano[212], una variante de la cumbia colombiana.

Música Choteña. La Bomba del Valle del Chota.

Algunos de los descendientes de los negros que naufragaron en el siglo XVI en las costas de Esmeraldas, caminando por las orillas del río Mira, llegaron al valle de *"Coangue"* o *Chota,* otros negros llegaron al mencionado Valle, huyendo de los maltratos que recibían en las minas de *Barbacoas e Iscuandé.* En la época colonial, los jesuitas fueron propietarios de las haciendas del Chota, en varios de estos latifundios trabajaron negros esclavos, especialmente en la molienda de la caña de azúcar.

La bomba del valle del Chota. La bomba: 1. Es un género musical del Valle del Chota. 2. Es el grupo musical (Grupo de Bomba). 3. Es el baile. 4. Es el instrumento membranófono. 5. *La Bomba*, es el ritmo de la alegría, unidad, y esperanza choteña. Este es un término polisémico.

La Banda Mocha[213], (grupo musical del lugar), se caracteriza por usar algunos instrumentos musicales confeccionados con vegetales del sector (puros – calabazas,

---

209 Abadía Morales: 1986:s.n.
210 Escobar Quiñónez, s.f.:70
211 Ramón y Rivera, 1989:44.
212 Escobar Quiñónez, s.f.:65
213 Mocho, mocha, significa "recortado(a)". Varios de los *instrumentos* que usa esta agrupación, son recortados (pencos de cabuya, puros – calabazas, hojas de naranjo).

pencos, hoja de naranjo, tronco de la cabuya, carrizo, etc.). A través de la música, se puede llegar a entender la cosmovisión y la problemática socioeconómica del negro.

3.1. Niveles conceptuales.

Innovación. Implica que los componentes constitutivos de una expresión musical, pueden ser modificados o reemplazados independientemente, el uno del otro.

Innovación organológica (de los instrumentos musicales). Hay varios instrumentos musicales que históricamente son universales: sonajeros, tambores, silbatos, flautas, hojas, etc.

En algunos grupos musicales del Chota, es evidente el proceso de innovación, especialmente con los "puros", vegetales, instrumentos aerófonos de ejecución silábica. En la banda mocha de *Caldera (Carchi),* los puros han sido reemplazados por una campana o bocina de hojalata. Los músicos de la Banda *Brisas del Mira San Juan del Hacha,* en vez del "penco", ahora usan "pistones" de manguera plástica.

Los materiales utilizados en la confección de la *"bomba"* (bimembranófono), han sido reemplazados. En Tumbatú, el grupo *Los Ángeles del Ritmo* tiene una bomba, cuyo aro es un pequeño tarro de latón. Para sujetar los parches, la tradicional soga de cabuya ha sido reemplazada por piola de "manila" (material sintético).

Innovación grupal. La banda mocha, con sus singulares características, es otro ejemplo de innovación: los clarinetes, tubas, trompetas, saxos, de las bandas militares o institucionales, han sido reemplazados por la hoja de naranjo, puros y pencos.

La Banda Mocha *"Virgen de las Nieves el Chota",* alterna o complementa el grupo, desde hace un par de años, con cuatro trompetas y un trombón de fabricación norteamericana, donadas por el Municipio de Ibarra. (Esta fase es de intercambio cultural).

Innovación de géneros. Varios géneros musicales mestizos: *albazos, cumbias, pasacalles, merengues,* etc., generalmente son modificados, o trasladados al género bomba, por los músicos del Valle del Chota.

Innovación en el baile. Hassaurek (1865) informa que en el Chota se bailaba el *"bundi".* Este baile ha desaparecido. Pedro Pablo Traversari (1902) anota que los indios (negros?) del Chota bailaban el *"canerico":*

"Canerico date la vuelta

una vuelta, una vuelta entera;

dame un abrazo, un abrazo
con un beso, date una vuelta canerico"[214].

---

[214] Traversari, 1902. Citado por Guerrero Gutiérrez.

Segundo Luis Moreno, al referirse a los bailes indígenas en Cuenca, menciona al *"canerico"* como danza de los negros del Chota[215].

Carvalho Neto también dice: *"Las danzas de estos negros son muy variadas, pero dos son las preferidas. En una la mujer de una pareja de danzantes finge agredir a su compañero tratando de golpearle con la cabeza como haría un toro que quiera embestir, el bailarín con variadas y cómicas contorsiones trata de evitar los golpes, sin interrumpir la danza; después las partes se invierten, el hombre ataca y la mujer se defiende y al final ésta da un abrazo al hombre y así termina el baile. El otro baile semeja aquella llamada "La Chilena", el bailarín y la bailarina se mantienen unidos con dos pañuelos, de los cuales cada uno se sostiene de los extremos con la mano; la habilidad de los bailarines consiste en ejecutar, con la mayor desenvoltura posible, variados movimientos, sin perder el tiempo y sin desunirse, ni enredarse en los pañuelos"*[216].

Los bailes mencionados han desaparecido, hoy se baila la bomba (género). Parece que esta costumbre tiene unos cuarenta o cincuenta años de vigencia. Coreográficamente, hay algunas variedades, destacándose el baile de la botella.

Innovación en la pentafonía. Según Julio Bueno y J. Carlos Franco: *"La pentafonía indígena es mayoritariamente anhemitónica, como también lo es la pentafonía de África occidental. De acuerdo a esto se podría pensar que la pentafonía en la bomba es de origen africano; sin embargo creemos que las características de estructura modal similares (segundas mayores y terceras menores) entre la pentafonía indígena y africana, facilitaron su influencia recíproca"*[217].

La creación. Sugiere que todos los componentes, los cuales originalmente fueron parte del total de una expresión musical, son reemplazados por unos nuevos.

Según Julio Bueno y J. C. Franco: *" La bomba tiene una diversidad temática, pero una unidad estructural y funcional, lo cual nos permite clasificarla como género (...). Contiene variados aspectos estructurales:*

a. rítmicos: sistema rítmico de danza;
b. modales: predomina la pentafonía anhemitónica con bicentralismo total y paralelismo modal.
c. arquitectónicos: formas responsoriales y con refrán"[218].

El repertorio vocal - instrumental (grupos de bomba, bandas mochas) tienen una gran cantidad de creaciones artísticas tradicionales, a esto se debe sumar la contribución de los compositores de las últimas generaciones: Germán Congo, Aníbal Méndez, Beatriz Congo, Milton Tadeo, Neri Padilla, Mario Diego Congo, Aníbal de Jesús, Ángel y Raúl Guerrón, etc.

[215] Moreno, 1972: 183.
[216] Carvalho Neto, 1963: 271.
[217] Bueno y Franco, 1991: 192.
[218] Op. Cit., p. 181.

La continuidad. La continuidad de un elemento cultural, en una nueva sociedad, es una valorización de su persistencia o su asimilación hacia esa sociedad. (La persistencia y la asimilación son condiciones *sine qua non*).

Los negros dan gran importancia a los instrumentos membranófonos (tambores) e idiófonos: *güiro, maracas; mandíbula – (calanguana o cumbamba).*

La "bomba" (instrumento musical membranófono) es el elemento cultural que agrupa, deleita, y simboliza a la música del Valle. Es el eje de la fiesta. Para que se inicie el baile es suficiente que suene la bomba.

En los últimos setenta años se puede hablar de la continuidad de varios instrumentos de la banda mocha: *flauta de carrizo, puros, pencos*; o la vigencia de la misma agrupación. *La bomba*, en sus diversas acepciones: género, instrumento, grupo, baile, continúa como una manifestación de identidad, ella guarda o cuenta la historia del negro, y en ella se traduce la sicología choteña.

Asimilación. Estadio superior de la aceptación de un elemento cultural, un estadio en el cual la continuidad es iniciada, mientras que la persistencia asegura la evolución posterior.

Asimilación organológica (instrumentos musicales). La guitarra traída por los españoles,.y posteriormente el requinto (años setenta del siglo XX), las maracas, la "raspa" o güiro, son instrumentos musicales, presentes en los "grupos de bomba", y son el resultado del proceso de asimilación cultural.

La flauta de carrizo y posiblemente el uso de las hojas de naranjo, chirimoya, chilca, son productos de la asimilación, o aceptación, de los elementos indígenas. El bombo, tambor, platillos, usados en la *banda mocha*, son instrumentos asimilados de las bandas militares, institucionales, o las bandas de pueblo.

El hecho Colonial.

El actual Ecuador, durante tres siglos permaneció vinculado a la Metrópoli española (1534 - 1822), en esa etapa se produjeron significativas transformaciones. La sociedad colonial, metodológicamente y bajo la perspectiva de sus relaciones económico sociales, puede ser estudiada en tres grandes períodos. El primero va desde la conquista hasta fines del siglo XVI, esta es una etapa de asentamiento e inicial consolidación del régimen colonial español. El segundo abarca el siglo XVII y las décadas iniciales del siglo XVIII, la producción textil fue la actividad económica articulante. El tercero y último se caracteriza por la crisis, el agotamiento del régimen colonial y la readecuación de las relaciones sociales y termina con la independencia[219]. Paralelamente, en el ámbito musical, también señalaré tres etapas. La primera, termina con el fallecimiento de Diego Lobato de Sosa (1614); la segunda tiene como personaje central a Santa Mariana de Jesús (1618.-.1645) y concluye con la expulsión de los jesuitas (1767); la última culmina con el cierre del Aula de Música del fraile agustino Tomás de Mideros y Miño (1810) y la apertura de la Escuela de

219 Ayala, 1994: 31.

Música, en el Convento Franciscano, por Fray Antonio Altuna (1810). Sin negar que en otras ciudades y pequeños poblados se ejerció la música, en la época colonial, Quito fue el centro de la actividad cultural y el gran referente musical de la región[220].

La Conquista proyecto mercantil, político y misionero.

Aunque no hay sinonimia entre música colonial y música sacra o eclesiástica, la música sacra católica, dominó por muchos siglos el ámbito espiritual y cultural, fue la música oficial, fue la música traída al continente americano, por los misioneros europeos que participaron en el proceso de evangelización de América Latina. El canto gregoriano o canto llano y el canto de órgano o música figurada, fueron los mejores soportes y los medios para la transmisión de los nuevos mensajes culturales y para consolidar el proyecto misionero, o conquista espiritual.

La historia de la música de la América colonial española tiene una alta dosis de la música europea de los períodos renacentista y barroco, complementada por la música indígena que resistió a la conquista, la música africana (innovada), y la combinación de las tres corrientes mencionadas. La sociedad, el arte y la ideología de la época colonial, estuvieron profundamente influenciadas por la Iglesia Católica. De la estructura y organización eclesial emanaban gran parte de las normas y los roles asignados a los miembros de la sociedad.

Impacto de las instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas.

"En la primera etapa de colonización se produjo el sojuzgamiento y el inicio del despojo de los pueblos indígenas"[221]. En lo musical, se produjo un interaprendizaje. Los frailes franciscanos, los agustinos, los jesuitas, las monjas conceptas, etc., enseñaron música europea a los indígenas, criollos, mestizos, a las *donadas, educandas,* criollas seglares, etc. El aporte de la música de los indígenas y negros, fue significativo: hubo un proceso normal de innovación musical. En las crónicas, en las "relaciones" histórico geográficas, hay información destacada de la música del grupo dominante.

Las principales órdenes religiosas de la época se establecieron en la Presidencia de la Real Audiencia de Quito. La música, la enseñanza musical, la composición y difusión, en la época colonial, estaban al servicio y bajo el control de la religión católica. Los frailes y monjas, impusieron en Latinoamérica los patrones estéticos vigentes en Europa. Los templos, monasterios y conventos, fueron los principales centros donde se desarrolló la actividad musical.

Encomenderos y doctrineros.

La encomienda y los encomenderos. La institución básica de esta etapa fue la "encomienda", que consistía en el encargo o "encomienda" que hacía la Corona a un colono español - el "encomendero" - para que catequizara a los indios y les cobrara el

---

[220] Hasta mediados del siglo XIX, la mayoría de habitantes vivían en la Sierra. Por ejemplo, en 1825, en la época de la Gran Colombia, *"en el Departamento del Sur o de Quito, habitaban unas 488 mil personas de las cuales el 82% estaba en la serranía."* (Acosta, 2003:37).
221 Ayala, 1994: 32.

tributo anual obligatorio, el mismo que era pagado en dinero, animales, productos alimenticios o servicios personales.

La encomienda fue un instrumento de control ideológico y un mecanismo de extracción de excedentes, aunque en la práctica, al igual que la *mita* y el *obraje*, fue una forma velada de explotación económica, una forma disfrazada de la esclavitud; justamente las tres instituciones principales de la economía colonial fueron: la *encomienda, la mita y el obraje.*

La *"mita"* era una obligación impuesta a los indígenas de 18 a 50 años, para que trabajen en calidad de esclavos en las minas, trapiches, labranza, servidumbre doméstica, etc. Algunos indígenas, por su condición de cantores, eran exonerados de asistir a la mita[222] o de pagar tributos. En la anónima descripción de la ciudad de Guayaquil de 1605, se dice: *"Hay muchos (indios) que son cantores y por serlo se excusan de mita, y cantan en la iglesia sin otro salario (...) En Chongón (...) hay cantores y son por ello reservados de mita"*[223].

Los "obrajes" eran lugares donde se producían telas para el consumo interno y para exportar. Posteriormente, la "hacienda" reemplazó a la encomienda.

La doctrina y los doctrineros.

1.Se entiende por "doctrina" a los dogmas o principios de fe de la Iglesia católica. Estos eran enseñados a los indígenas por los doctrineros - catequistas. 2. Las encomiendas fueron el origen de las doctrinas (parroquias de indios). Ante la dispersión de los ayllus o señoríos indígenas, los españoles intentaron agrupar a los nativos que obedecían a un mismo curaca, tenían costumbres similares y dialecto común, en pequeñas poblaciones llamadas "Doctrina". Con la catequización a los indios no solamente se pretendía la conversión a la religión católica, sino también la educación e integración a las costumbres españolas. El doctrinero (el que enseñaba los dogmas de fe, la doctrina cristiana), no siempre fue el cura, también fueron doctrineros los maestros de capilla seglares, indígenas ciegos, a veces el sacristán (seglar), etc., quienes, además de animar el culto católico, enseñaban a los indígenas de la comarca, la doctrina cristiana y los cantos, en quichua, español y, a veces, cantos y letanías en latín.

Capillas de Música y Capellanías.

Las capillas de música. Para la animación ritual de los oratorios, capillas, templos, o catedrales, eran imprescindible las *"capillas de música"*, agrupaciones integradas por: el maestro de capilla, el organista, cantores e instrumentistas. Los músicos de prestigio, tenían por costumbre viajar de un lugar a otro, de un país a otro, en busca de reconocimiento y mejores remuneraciones. Una "capilla de música", generalmente era fundada por un obispo. Era una organización musical oficial financiada por la iglesia. Estaba dirigida por un maestro e integrada por un grupo de instrumentistas

---

[222] Esto demuestra el nivel de preferencia y privilegio alcanzado por los músicos y cantores.
"Según la legislación española, los curacas, como jefes de sus comunidades, y sus hijos mayores o primogénitos estaban excentos del tributo y del servicio laboral por turnos, conocido bajo el nombre de mita". (Moreno Yánez, 1993:5 – 6. En la introducción: *Udo Oberem. El Historiador de los Curacas Norandinos. Don Sancho Hacho*)
223 Ponce Leiva, t. 2, 1994: 25.

(ministriles o menestriles), cantantes clérigos y niños (los seises o niños cantores que hacían las partes de tiple), u otras personas que cantaban o enseñaban el canto de órgano.

Los integrantes de la "capilla de música" tenían la obligación de asistir y cantar: vísperas, misas cantadas, misas de los días solemnes, Domingo de Ramos, Jueves, Viernes y Sábado Santo, Domingo de Pascua, Fiesta del Santísimo Sacramento, horas de oficio (vísperas y maitines), procesiones, rogativas, entierros, fiesta de la Cruz de mayo, fiestas de las cofradías, fiestas religiosas señaladas por el Cabildo, etc. El maestro de capilla debía escribir composiciones originales y enseñar al coro de niños (los seises). Jerárquicamente, después del maestro de capilla estaba el organista; su obligación era acompañar a la liturgia y el coro. Los cantores - niños y clérigos - hacían las veces de tiples, altos y tenores. En la Catedral de Quito e iglesias principales de la Real Audiencia, de Quito, había un coro que cantaba en la liturgia el canto llano o gregoriano. La *"capilla de música"* interpretaba música figurada o canto de órgano, polifonía (canto medio o figurado), era dirigida por un *sochantre* (auxiliar del *chantre*).

Las capellanías. Fueron instituciones muy en boga en la época colonial, según la primera edición del Diccionario de la Real Academia Española (1729), citado por Estupiñán: *"Una capellanía es una institución hecha con autoridad del Juez ordinario eclesiástico y la fundación de renta competente, con obligación de misas y algunas con asistencia a las horas canónicas"*[224].

Las capellanías propiciaron el mejoramiento del ornato de los templos, de las capillas, incrementaron los bienes de la Iglesia, institución que debía corresponder a las limosnas con cierto número de misas cantadas o rezadas.

Para el cumplimiento de las "misas cantadas" se compraron o recibieron en donación, varios instrumentos musicales (órganos, chirimías, sacabuches, flautas, bajones, bajoncillos, serpentones, cornetas tuertas, etc.), fue necesario preparar o contratar cantores, maestros de capilla y "tañedores de instrumentos", ministriles o "menestriles", es decir, músicos encargados de ejecutar la música compuesta "ad hoc" (tocatas de ministriles) o de doblar las partes vocales de las composiciones litúrgicas.

Para formalizar el cobro anual de las limosnas o contribuciones a la Iglesia, que debían concretar los herederos, se establecieron los *censos o escrituras de censos*. Las capellanías aseguraron rentas a los monasterios y conventos. Al pasar los años los censos degeneraron. En esa época también surgieron las *cofradías, hermandades*, y luego los *gremios*.

Los libros teórico - musicales.

Como dice Fray José María Vargas, O.P., un referente para valorar el grado de cultura quiteña lo constituyen las colecciones de libros. En esa época, hubo varias obras teórico musicales que trataron sobre la música sacra secular, el canto llano, la monodia, la polifonía, la vihuela, la guitarra, etc. En estos escritos se evidencia la ideología y gran influencia de la iglesia católica. El catálogo de obras, y la nómina de

224 Estupiñán, 1988:38

los teóricos musicales españoles, de los siglos XV al XVIII, es considerable, se destacan: Pedro Cerone (1565 – 1625?), Athanasius Kircher (1601 – 1680), Ramos de Pareja, Francisco Salinas, etc.

La obra musical de los compositores Cristóbal Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, llegó a América, al poco tiempo de haber sido impresa en Europa. El famoso *Ordinarium* o compendio de canto llano, editado en México en 1566, fue realizado un siglo antes de que en Inglaterra se editara el primer libro de salmos. En Quito, en el testamento (cláusula quinta), de la monja concepta Mariana Franciscana Torres (1563-1635), se menciona que: *"deja algunos libros de música religiosa enviados de España por miembros de la Real Familia, emparentados con las fundadoras"*[225].

El Monasterio real de la Limpia Concepción de Quito se fundó el 13 de enero de 1577, bajo la dirección de María de Jesús Taboada, sobrina carnal del primer Obispo de Quito, Garcí Diaz Arias, pariente cercanano de Felipe II, *"descendiente de una noble casa solariega de Galicia"*[226].

El 25 de octubre de 1754 llegó la primera imprenta a Guayaquil con destino a Ambato[227]. El propulsor de esta empresa fue el Padre jesuita José María Maugeri. La imprenta, instalada en Ambato, permaneció bajo la regencia del hermano Jesuita Juan Adam Schuarz. De 1755 a 1759, se hicieron doce publicaciones, la mayoría de ellas dedicadas a promover las devociones populares. Para Nueva Granada, la imprenta fue autorizada en 1777 y dos años después llegó a Buenos Aires. A Brasil la imprenta llegó en 1808[228].

Desde inicio de XVII, de autores quiteños, o para Quito, se publicaron en otras ciudades: catecismos, textos de concilios, sínodos, novenas, devocionarios, sermones, tesis, tratados, compendios, loas, poemas, etc. Múltiples son los testimonios de la gran cantidad de libros que se adquirieron especialmente para los conventos y monasterios de la Real Audiencia de Quito.

La sociedad indígena.

Inicialmente, el Nuevo Mundo fue visto como un lugar utópico, un paraíso terrenal[229]. El Dorado, un lugar donde habitaban seres mitológicos, Amazonas, etc. En contraste a esa visión, también hubo colonizadores que creían que los aborígenes no tenían alma, que ni siquiera eran seres humanos, de esa manera, se justificó la colonización.

La sociedad colonial se caracterizó por la existencia simultánea de dos grupos asimétricamente integrados: la "república de indios" y la "república de españoles". En la estructura de las sociedades indígenas, la dimensión religiosa atravesaba todos los niveles (cultural, social, político, económico). La música indígena integraba este contexto sacro. La Iglesia abandonó su utopía y adquirió extensas propiedades, afianzando su poder religioso, político y económico. La mayor parte de las

225 Cadena, 1987: 156.
226 González Suárez, t. IV, p. 104.
227 Op. Cit., p. 125.
228 Gómez y Eli Rodríguez, 1995: 93 y 102.
229 Cristóbal Colón, en las cartas que envió a la Reina Isabel, describía a las Indias, como el paraíso terrenal.

instituciones musicales, coros, escuelas, gremios, personajes, repertorios, fiestas, etc., tenían vinculación o dependencia con la Iglesia Católica.

La llamada "conquista" y la presencia de los españoles en el *Nuevo Mundo*, produjo en los aborígenes: desconcierto, angustia, dudas. La irrupción europea en los Andes ecuatoriales fue posible, no exclusivamente por el ponderado "valor" de un puñado de aventureros y militares, sino especialmente por las epidemias que se convirtieron en las aliadas invisibles de los ibéricos. A este "proceso biótico" habría que añadir los señores y grupos étnicos pro españoles, aliados a los conquistadores. Se produjo la *"conquista espiritual"*, hubo cambios tecnológicos y transformaciones en la organización del trabajo; esta conflictiva dinámica y la creación colonial, fueron procesos interdependientes. Se produjo un complejo y constante reajuste entre los numerosos sectores étnicos y clases sociales, hubo *el "enfrentamiento de dos universos biológicos y culturales"*[230].

Las expediciones de españoles al *Nuevo Mundo* tenían un mandato claro: *"atraer a los gentiles a la fe católica"*. La evangelización no fue solamente misión y tarea de la Iglesia, sino también del Estado.

El taqui

El vocablo que más se usó en las crónicas coloniales, para referirse a los bailes y cantares indígenas de la región andina, fue la palabra TAQUI. Según el musicólogo Juan Carlos Estenssoro: *"Taqui parece ser un baile cantado, vinculado mayormente a las élites y por extensión se emplea la palabra para la ocasión en que ese baile se lleve a cabo, y esta última ocasión se relaciona con una borrachera"*[231].

La presencia de bailes, cantares o taquis, en muchos ritos y ceremonias religiosas de los habitantes del Nuevo Mundo, forzó a los frailes europeos a varias opciones:

1. La primera política de evangelización fue la de usar bailes, cantares tradicionales o taquis, en el templo, en la liturgia católica. Por ejemplo, se dice que la música del canto: *"Salve, Salve Gran Señora", originalmente fue un canto sacro indígena, Yupaichishca (adorable, venerable, digno de toda alabanza), los frailes católicos, le adaptaron versos en español, dedicados a la Virgen María*[232].

2. Inventar de bailes y cantos ad hoc para indios.

3 Destrucción sistemática de ídolos - huacas, rituales y ceremonias. Una "política de sustitución" que trataba de cambiar aquello que se consideraba como honra al diablo para convertirlo en fiestas en honor a Dios.

En el siglo XVIII, los taquis continuaron transformándose. El pueblo había inventado nuevos bailes, hubo un proceso de innovación y sincretismo. Los sermones y prohibiciones ahora iban contra los *fandangos*.

---

230 Salomon, 1988:98
231 Estenssoro, 1992: 176. Este vocablo, al pasar los años, ha tenido varios cambios y adaptaciones.
232 Moreno, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador", en EL Ecuador en cien años de Independencia 1830-1930, t. 2, Imp. de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1930, p. 193.

Instituciones: Cofradías, hermandades, gremios.

Los grandes momentos de los pueblos están determinados por la acción de los grupos humanos. Los actores básicos de los procesos históricos son colectivos. El proceso histórico está determinado por los cambios en la organización y en las relaciones de trabajo. Para aproximarnos al conocimiento de la música colonial, conviene comprender a esa sociedad, a través de sus relaciones interétnicas, y no estudiar por separado a los españoles, indios y negros. La institución colonial integradora fue la *"cofradía"*.

Las cofradías. Desde los primeros años de la época colonial, en las ciudades y villas del actual Ecuador, se organizaron las cofradías, agrupaciones benéficas de carácter religioso, de ayuda mutua, atención a los enfermos, para la dirección moral y espiritual.

La participación de los socios en la procesión de Corpus, fue una de las actividades más importantes de las cofradías, cada una de ellas tenía sus propios símbolos, banderas, uniformes - túnicas de variados colores, etc.

Cada cofradía tenía su capellán; un mayordomo, prioste, jefe o presidente que, entre sus múltiples actividades, se encargaba de que los huérfanos concurran al taller, la caridad mutua, organizar las fiestas, programas de aniversario, honras fúnebres, etc. Muchas cofradías fueron dueñas de considerables fortunas.

Las Hermandades. Muy parecidas a las cofradías, eran las hermandades, las mismas que *"tenían personería jurídica, podían tener bienes, podían litigar derechos, nacían para ampliar una función de carácter social frente a sus asociados, fundamentalmente en lo relacionado con los servicios funerarios: la gratuidad o al menos costos subvencionados en funerales y entierro"*[233].

Los Gremios. Eran agrupaciones de origen laico que aglutinaban a individuos que ejercían un mismo oficio. Para su vigencia, era necesaria la aprobación del cabildo. Cumplían con funciones proteccionistas y de defensa clasista, se preocupaban de establecer aranceles para el pago de salarios, fomentaban la capacitación de sus asociados.

En los siglos XVI y XVII, se constituyeron en Quito, hasta treinta y ocho gremios. Son de nuestro interés, los gremios de: arperos – constructores de arpas; guitarreros – constructores de guitarras y vihuelas; rabaleros o rabeleros – constructores de rabeles. Posteriormente aparecieron los gremios de los constructores de órganos, y fundidores de campanas[234].

Durante el siglo XVIII, la Real Audiencia de Quito afrontó una aguda crisis económica (varios fueron los motivos, entre otros: la desindustrialización - desmantelamiento de los obrajes, la desmonetización, y la desurbanización regional. En ese contexto, el gremio quiteño, adquirió características singulares.

---

233 MORENO EGAS, 1993, 105-106.
234 Op. Cit., p. 125.

En México, según una ordenanza del 30 de agosto de 1568, se regulaba la construcción de instrumentos: *"Ningún carpintero, ni grabador, ni fabricante de instrumentos musicales puede establecer su negocio en esta ciudad o sus alrededores sin pasar por el examen oficial prescrito. Un fabricante de instrumentos debe demostrar en el examen cómo construir un órgano (sin pedales), la espineta, el monocordio, el laúd, diferentes tipos de violas y el arpa; y debe saber no sólo cómo hacer estos instrumentos sino también ser capaz de demostrar el método correcto de tocarlos"*[235]. En Quito, las regulaciones que debían observar los constructores de instrumentos, eran parecidas.

Cada agrupación reconocía a una autoridad suprema llamada maestro mayor o veedor, nombrado por el Cabildo. Dentro del taller se distinguían: aprendices, oficiales y maestros.

En Quito según las Actas de Cabildo del año 1746, los gremios con representante de maestro mayor fueron: *Herreros, cerrajeros y armeros, carpinteros y ensambladores, pintores y encarnadores, escultores y doradores, plateros, batihojas, silleros, tejeros de ladrillos, paileros, alfareros, cereros, herradores, latoneros, botoneros, coheteros, calzateros, curtidores, rengueros y tejedores, damasqueros, espaderos, torneros, cafeteros y lanterneros, sombrereros, ebanistas, tintores, bordadores, floreros, tiradores, calaneros,* **guitarreros, arperos y rabaleros (rabeleros)**, *peluqueros, barberos*[236].

Los gremios de los *arperos, guitarreros y rabaleros o rabeleros*[237], en la época colonial, fueron los más comunes. No se ha encontrado una mención específica de una cofradía musical. Según la tradición católica, *Santa Cecilia* es la patrona de los músicos, y su fiesta se celebra el 22 de noviembre; "San José obrero", es el patrón de los artesanos, su fiesta se celebra el 19 de marzo.

Por la escasez de músicos, al igual que en otros sitios, los músicos indígenas o negros tenían ciertos privilegios, por ejemplo, no asistir a la mita, o a la encomienda. La participación de los músicos indígenas en las cofradías o hermandades sirvió para su ascenso social o, al menos, para lograr algunas consideraciones.

Por los datos revisados, la música era considerada un "*oficio*", tenía "*maestros mayores*"[238]. También hubo músicos que no estaban vinculados a los gremios o cofradías, por ejemplo los "curas ranclados", aquellos frailes músicos que abandonaron la vida religiosa. Algunos intérpretes de la vihuela, guitarra, arpa, rabel, etc., seguramente también tenían alguna otra profesión complementaria (ebanistas, sastres, sombrereros, etc.), por lo que debieron agruparse en cofradías alternas o en las cofradías que agrupaban a devotos provenientes de variadas profesiones.

---

235 Claro, 1970:s. n..

236 A.N.GOBIERNO, CAJA 28, DCMTO. 7 - X - 1791, F. 35-36.

237 El *rabel*, es un instrumento musical *cordófono*, antecesor, pariente del violín, fue muy popular en el Viejo Mundo y algunos lugares de América. El rabel fue instrumento preferentemente de los estratos populares, por ello, se lo menciona con poca frecuencia en los documentos oficiales. La existencia en Quito de un gremio de rabeleros, es una prueba de su gran acogida y difusión.

238 Es necesario profundizar el tema, y aclarar si los gremios mencionados en Quito, relacionados con la música, agrupaban a constructores de instrumentos, y/o a músicos intérpretes. En todo caso, hay que recordar que los constructores de instrumentos musicales, debían dominar la ejecución del instrumento por ellos elaborado.

Al inicio de la época colonial, un alto porcentaje de los músicos fueron frailes y ellos se dedicaron a la evangelización, algunos sin duda fueron capellanes de las cofradías. Los músicos seglares eran maestros de capilla, integraban las "capillas musicales", participaban en pequeñas orquestas o bandas, o tenían otra profesión u "oficio" complementario. La mujer aprendía la música, con el "designio de ser monja de convento", para la catequesis, o para animar la liturgia católica, tal fue el caso de *Mariana de Paredes y Flores (Santa Mariana de Jesús), o Sor Gertrudis de San Ydefonso*. Algunas mujeres pobres, aprendieron la música, para ingresar a los conventos, exoneradas del pago de la *dote*. Las mujeres que pertenecían a las élites del poder político y económico, aprendían la música, como complemento a su formación y como un "adorno" a su personalidad, tal fue el caso de las *hermanas Dávalos de Los Elenes*, provincia de Chimborazo.

La música y la sociedad quiteña.

Personajes vinculados a la música (siglos XVI y XVII).

Introducción La historia musical ecuatoriana, pretende no estar relacionada con la *"conquista como un hecho de héroes y la derrota de masas"*[239]. La persistencia musical de la sociedad andina y afro - ecuatoriana, es fruto de la actividad incesante de sus miembros, de olvidados y anónimos músicos que no figuran en las crónicas, ni en los cuadernos de salarios de músicos de las catedrales, monasterios, conventos. Los cambios culturales, religiosos, musicales, conceptuales, económicos, tecnológicos, institucionales, las transformaciones en la organización del trabajo, los procesos bióticos (epidemias) y su impacto, propiciaron en el actual territorio ecuatoriano, cambios interdependientes. No hay sinonimia entre "música colonial" y "música sacra católica", también existió la música vinculada a la escena, la música festiva - bailable, la música profana, la música indígena y la música afro - quiteña, que no pactó con la música de la cultura dominante y que no tuvo transmisión escrita. En la época colonial, se produce un complejo reajuste en las relaciones sociales, y un continuo hacer y rehacer de alianzas. Las élites españolas, para modificar y coordinar la cultura del estado colonial, propiciaron la formación de élites biculturales: los ladinos. Hay personajes que, por su aporte y personalidad, brillan con luz propia en la época colonial. Seguidamente presento semblanzas de varios de estos músicos:

1. Diego Lobato de Sosa Yarucpalla

El personaje más importante de la música del siglo XVI es Diego Lobato de Sosa Yarucpalla, clérigo, presbítero, maestro de capilla, organista, compositor, predicador quichua e historiador. Diego Lobato, nació en Quito[240], ca. 1538, fue hijo natural del capitán Juan Lobato y de doña Isabel Yarucpalla. Isabel Yarucpalla, fue *"una de las mujeres más principales de Atahualpa"* Inga señor que fue de estos reinos, y *"una de las pallas"* del Cuzco[241].

Diego Lobato de Sosa Yarucpalla, se crió en la casa de Gonzalo Martín, amigo de su progenitor. *"Antes de ir al combate contra Gonzalo Pizarro, su padre lo había*

239 Salomon, 1983: 95.
240 Según Oberem, Diego Lobato nació en 1541.
241 Oberem, 1981: 162; Hartmann, 1989: 314.

confiado a un amigo, Gonzalo Martín"[242].. Diego Lobato, estudió en el Colegio de San Andrés de Quito, bajo la dirección de los franciscanos. Aprendió a cantar y tocar el órgano; con Fray Jodoco Ricke; además, Diego Lobato, estudió lógica, filosofía y teología, con los padres dominicos de Quito.

Los franciscanos maestros del Colegio San Andrés, consideraban a los caciques como personajes claves en la conversión de los gentiles. *En el Colegio de San Andrés, fueron compañeros de Diego Lobato, entre otros: el* Auqui Francisco Ataguallpa *(hijo de Atahualpa), los hijos de los caciques de Caranqui, Otavalo y Cayambe;* Diego Pérez y Juan Padilla, *quienes, años más tarde, fueron ordenados sacerdotes.*

En el Capítulo del 23 de mayo de 1562, Diego Lobato fue nombrado sacristán de la Catedral de Quito, con un salario anual de 110 pesos, que le obligaba *"a cantar al facistol el canto de órgano quando fuere menester"*[243]. *"Como instrumento, Diego Lobato prefirió el órgano, el cual dominaba suficientemente para después ser nombrado organista de la Catedral, de Quito en 1563"*[244]. Lobato inauguró los dos órganos de la Catedral donados por Lorenzo de Cepeda. *"El Capítulo del 24 de abril de 1564, aumentó su salario en 40 pesos anuales"*[245].

Ante la escasez de sacerdotes, y para formar a jóvenes criollos y mestizos el Obispo de la Peña, organizó *"un ensayo de seminario que funcionaba en la Catedral"*, donde se enseñaba *"computo eclesiástico y canto gregoriano"*[246]. Diego Lobato, estudió en este centro de formación religiosa y en el "estudentado" del Convento de Santo Domingo.

En la iglesia Catedral, a partir de 1566, Lobato ocupó el oficio de organista y sacristán. Diego Lobato, con varios de los criollos e indios que estudiaron en el Colegio de San Andrés, organizó el coro de la Catedral. En el descargo de cuentas rendidas por el Chantre Diego de Salas, en 1570, constan los pagos hechos a cantores y músicos entre los años de 1566 y 1569. En esta lista aparecen los nombres de: *"los indios Juan Mitima, Pedro de Zámbiza y Lorenallo, que componían el coro con los presbíteros Lorenzo Darmas, Francisco de Saldívar, Pedro Ortiz, Juan Yánez, Pedro de Solís, Francisco Morán, Juan Martín, Andrés de Mansilla, Juan Dorado y Miguel de la Torre"*[247].

---

242 Oberem, 1981: 164
243 *Catedral de Quito*, Libro del Cabildo de esta Santa Iglesia. de 1562 a 1583, fol. 5V.
244 Stevenson, 1992: 14.
245 Stevenson, 1989: 11.
246 Jouanen, 1941: 60.
247 A.G.I. 1-29.- VG. Col. tercera serie, Vol. 11, p. 454. Citado por Vargas, 1989: 29.

Según Robert Stevenson: *"Lobato había ocupado, por lo menos durante los seis años anteriores, el cargo de maestro de capilla. En el Año Nuevo de 1568 -aunque sólo gozaba del modesto título de sacristán, conferido por el Capítulo el 23 de mayo de 1562- ya se le citaba en las actas del Capítulo como maestro de capilla en función. Desde 1562 hasta 1568 su salario anual de sacristán, de 110 pesos, le obligaba 'a cantar al facistol el canto de órgano cuando fuere menester'. Juan de Ocampo lo secundaba como cantante polifónico, en 1568, por cincuenta pesos oro anuales. (...) el Capítulo del 24 de abril de 1564, aumentó su salario en otros 40 pesos anuales, 'porque ha estado tocando el órgano desde el 15 de agosto (Asunción) de 1563'. Para que Lobato pudiese volver al canto, Luis de Armas fue nombrado organista principal poco después. Armas, no obstante, abandonó Quito de pronto, y el Capítulo no tuvo otro recurso que el de contratar a Lobato con 50 pesos de oro adicionales (convirtiendo el total de su salario anual en 200), por desempeñar los cargos de organista y sacristán"*[248].

En 1567, por desempeñar los cargos de organista y sacristán, el Capítulo pagó a Lobato, un sueldo anual de 200 pesos. El 3 de abril de 1574, las autoridades eclesiásticas pidieron a Diego Lobato, componer *"motetes y chanzonetas"*. En esa época, su salario era de 450 pesos anuales, 200 pesos por su cargo de cura y 250 pesos por sus labores musicales en la Catedral. La Catedral de Quito llegó a tener hasta *"3 músicos de tecla"*.

El historiador Fray José María Vargas, califica a Diego Lobato, como *"el mejor clérigo del siglo XVI"*[249]. Varios escritos de la segunda mitad del siglo XVI, mencionan al padre Lobato y ponderan: su habilidad musical, su aprovechamiento en los estudios de teología y filosofía, sus dotes de orador y su liderazgo entre los indígenas. Juan de Ovando, citado por Eliecer Enríquez y por Robert Stevenson, pondera la habilidad musical de Lobato, y califica a la música de Quito, como *"la mejor en el Virreinato peruano"*.

El 3 de abril de 1574, el cabildo catedralicio nombró a Lobato *"Maestro de Capilla"*, y le comisionó la composición de motetes (breves composiciones litúrgicas españolas), y chanzonetas (piezas festivas sin estribillos) que se necesitaban para la Navidad y Corpus Christi. La profusión de todas estas atenciones hacia Lobato, motivó envidias. Durante ocho años (entre 1577 y 1585), el canónigo Ordóñez Villaquirán molestó a Lobato, amenazándole, incluso, con recurrir directamente al Papa, si el presupuesto destinado a la música en la Catedral de Quito no se reducía, desdeñándole, además, por su condición de mestizo. No obstante lo mencionado, Lobato sobrevivió con altivez, a estas calumnias. Lobato fue nombrado nuevamente maestro de capilla titular, *"el 6 de febrero de 1590, después de la partida de Gutierre Fernández Hidalgo hacia Lima"*[250].

El 29 de julio de 1580, Francisco de Zúñiga, Secretario de la Real Audiencia de Quito, dio al Capítulo 100 pesos para que la *"Salve Regina fuese cantada con acompañamiento de órgano por los músicos de la Catedral, todos los sábados del*

248 Stevenson, 1989: 10-12.
249 Vargas, 1986: 57.
250 Stevenson, 1992: 15.

año"[251], iniciándose en Quito esta costumbre observada en todas las Catedrales españolas, durante los siglos XVI y XVII.

El Obispo Peña, nombró a Lobato como mayordomo de la Catedral, acto que irritó a algunos clérigos, y motivó la protesta de varios miembros del *Capítulo* reunido el 12 de octubre de 1582. Luego de la muerte del Obispo Peña (1583), el *Capítulo* del 10 de mayo de 1585, dio el título de organista de la Catedral de Quito al no vidente Francisco de Meza, un músico de pocos quilates. También *"Gabriel de Migolla -quien había estado enseñando a los niños del coro desde el 15 de enero- fue despachado 'por falta de fondos'"*[252].

El título de organista alcanzado por el *"pobre ciego"* Francisco de Meza, se debió al respaldo del canónigo Ordóñez Villaquirán, quien propuso contratar a Meza por un salario de 60 pesos anuales, desde el 22 de mayo de 1577. Ordóñez Villaquirán amenazó al Obispo Peña con apelar al Papa, si se seguía gastando más dinero en la música de la Catedral. El Canónigo Francisco Talavera, en la sesión del 27 de enero de 1587, logró que cancelaran al organista Meza, y le sustituyó, como organista de la Catedral.

El acta de la Catedral del 12 de octubre de 1582, por primera vez recogió para Lobato el calificativo de *"mestizo"*. Algunos clérigos que integraban el Capítulo, estaban enojados con Lobato, porque el Obispo Peña le designó *"representante"* y *"mayordomo"* de la Catedral. El 1 de julio de 1583, Lobato renunció al cargo de *mayordomo*, en ese año, por ser maestro de capilla de la Catedral de Quito, Lobato recibió un salario de 130 pesos[253].

La muerte del Obispo Peña, defensor de los indígenas, impactó negativamente en la carrera musical de Diego Lobato. Recién, el 6 de febrero de 1590, Lobato retornó a sus funciones de organista de la Catedral, con un ínfimo salario de 100 pesos y con apenas cuatro coristas tiples. Para su retorno, se dijo: *"porque es competente para el cargo y ha estado sirviéndolo desde la última Navidad"*[254].

Por algo más de un lustro Lobato fue separado de sus funciones de organista de la Catedral de Quito; desde el 12 de enero de 1588, al 6 de febrero de 1590, ocupó ese cargo, el célebre organista español Gutierre Fernández de Hidalgo, quien elevó el nivel musical de la Catedral de Quito, deteriorado y venido a menos por su predecesor, el organista Francisco de Meza.

Gutierre Fernández de Hidalgo se encargó de la música de la Catedral Quito y del Seminario Conciliar, por lo que recibía dos salarios. En 158, el Capítulo - archidiácono, maestrescuela, tesorero - propusieron otorgarle a Fernández Hidalgo 100 pesos adicionales, a esta resolución se opuso el canónigo López Albarrán *"arguyendo que ninguna catedral del Perú permite similar multiplicación de salario"*. Esta fue una de las causas, para que Gutierre Fernández Hidalgo, abandone Quito. Como se ha señalado, Lobato fue contratado nuevamente, como organista de la

251 Libro del Cabildo, 1562 a 1583, fol. 183.
252 Stevenson, 1989: 18.
253 Albuja, 1998:226
254 Stevenson, 1989: 21.

Catedral, en 1590, por un salario de 100 pesos anuales que posteriormente le fue incrementado a 130.

El prior del convento de San Agustín dejó este testimonio: *"A la voz del padre Diego Lobato acuden (los naturales) como si fuera la voz de su propio emperador inga"*. Fray Pedro Bedón O.P., añade que *cuando predicaba Diego Lobato, los indios dejaban a otros predicadores, incluso a los recién llegados padres de la Compañía, ellos (los indios), iban con fervor a escucharle sus prédicas"*[255].

Se supone que Diego Lobato siguió desempeñando las funciones de maestro de capilla de la Catedral de Quito hasta 1604 ó 1607. Lobato fue autor de una *Historia de los Incas* (mencionada en una *"probanza de Don Alonso de Atahualpa"*, el 13 de agosto de 1582)[256], obra extraviada, al igual que sus composiciones musicales.

"El 5 de diciembre de 1610 se lanzaron Edictos para buscar un nuevo maestro de capilla"[257]. Se presume que Diego Lobato murió en Quito, en 1614.

Alfonso de Aguilar, Otro músico, contemporáneo de Diego Lobato, fue el presbítero Alfonso Aguilar, nacido *"en la ciudad de Quito hacia el año de 1551; sus padres, don Rodrigo de Paz Maldonado y doña Isabel de Aguilar, eran personas principales y muy distinguidas. A la edad de 23 años recibió el Diaconado y probablemente en 1576 fue ordenado sacerdote por el Ilmo. Señor Peña y en 1577 estaba de Párroco en la Doctrina de Sigchos. Era 'hábil de la Latinidad y Retórica, diestro del canto llano y de órgano, y en todas las ceremonias de la Iglesia muy hábil, y en su vida y costumbres muy virtuoso'. Al igual que el presbítero Diego Lobato de Sosa, Alonso de Aguilar hablaba correctamente el quichua, y con la predicación hacía excelente apostolado entre los naturales. En el año 1585, los presbíteros Jácome Freile de Andrade y Alonso de Aguilar eran rectores de la Catedral. Años, más tarde, en el segundo Sínodo diocesano eran nombrados examinadores del idioma indígena los presbíteros Diego Lobato de Sosa y Alonso de Aguilar, quien en 1597, por sus méritos y virtudes, formaba parte del Cabildo de la Catedral de Quito"*[258].

Francisco Tomalá. En la Relación General de las Poblaciones Españolas del Perú - Fragmento: Guayaquil - La Puná, se menciona que en la isla de La Puná (Puná), vive el cacique Diego Tomalá (Tumbalá, según el historiador Salvador Lara), y que su hijo Francisco Tomalá *"sabe leer, y contar, y escribir, y música, y cantar canto llano y de órgano"*. El mencionado ladino, deseaba conocer España *"para ver a Su Majestad y su potencia" (...) el padre y él se tratan de vestir como españoles, excepto la madre y mujer, que se viste como india"*[259]. Francisco Tomalá, aprendió la música en el Colegio de San Andrés de los padres franciscanos de Quito[260].

En la mencionada *"relación"*, también se dice que los indios que reman las "balsas", hacia *El Desembarcadero*, río arriba, tres días de viaje -19 leguas para ir a la ciudad de Quito-, *"van siempre cantando en su lengua y haciendo grandes regocijos. Esta*

---

255 Hartman:1989:317.
256 Op. Cit, p. 321
257 Stevenson 1989: 21.
258 Albuja, 1998:224.
259 El autor de esta relación, posiblemente es Juan de Salinas (Madrid, h. 1568-1571). Citado por Ponce Leiva, t. 1, 1992, p. 59-66).
260 Moreno, Agustín: 1998:280.

ciudad de Guayaquil está 4 leguas de la mar el río arriba (...) en las balsas se llevan las comidas y lo mismo los españoles, y allí comen. Con todo esto, van siempre ***cantando*** *desnudos, en cueros, sólo con sus pañetes"*[261].

José (Josef) Hurtado, S. J., nació en Cuenca, el año de 1578, su familia perteneció a la nobleza cuencana. Estudió en Quito. Cuando tenía veinte años de edad, pese a la oposición familiar, ingresó a la Compañía de Jesús por lo que pidió ser enviado al Colegio Jesuita de Santa Fe de Bogotá, donde prosiguió sus estudios. Posteriormente fue visitador y mayordomo de las haciendas del Colegio de Santa Fe. Para evangelizar en Nueva Granada, aprendió la lengua *mosca.* Su labor apostólica fue memorable, especialmente en la *Doctrina de Fontibón*[262], donde fue superior, y realizó una destacada actividad musical. El Padre Hurtado, instaló en el templo de Fontibón, el primer órgano fabricado en Nueva Granada, y fundó la primera escuela de música del sector.

El historiador riobambeño, Padre Pedro de Mercado S.J., en la *"Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito",* sobre la labor musical del P. Hurtado, dejó este testimonio:

"Cuanta música eclesiástica resuena a mayor gloria y culto de Dios en los templos de los pueblos indios de este Nuevo Reino de Granada, se debe a la virtud religiosa del padre Josef Hurtado porque él fue el primero que abrió escuela en Fontibón y se puso a enseñar como maestro diestrísimo de música a los indiecitos para que cantasen en la iglesia, y en esto imitó a San Gregorio el Magno que también hizo este oficio enseñando este arte. De la enseñanza cuidadosa del padre salieron maestros que han difundido el canto en otros pueblos de indios que cantan muchas obras que compuso con destreza para celebrar con toda solemnidad los divinos oficios; esta escuela de música que el padre Josef erigió en Fontibón y la mantuvo toda su vida, la conservan los nuestros después de su muerte hasta el día de hoy"[263].

Carolina Iriarte, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* en el capítulo de la *Música Colonial de Colombia,* escribe: *"Entre 1611 y 1615 fueron traídas algunas reliquias para la iglesia del colegio (de San Bartolomé) y, para celebrar dicho acontecimiento, el padre Dadey hizo cantar a un grupo de ocho indígenas de la vecina población de Fontibón, donde estuvo establecida una de las misiones doctrineras de la Compañía. En Fontibón instaló el padre (Josef) Hurtado el primer órgano fabricado en el Nuevo Reino de Granada"*[264].

Este gran músico cuencano murió en Fontibón, el 4 de agosto de 1660.

261 Ponce Leiva, t. I, 1992: 60-62.

[262] *Fontibón* fue fundada el 10 de Mayo de 1594. Por esta área entró a Santa Fe de Bogotá, don Gonzalo Jiménez de Quesada y sus compañeros de expedición. *Ontibón, Hontibón o Fontibón,* tomó su nombre en honor al Cacique Huintiva, "Capitán Poderoso". Población indígena y pueblo de paso entre *Santa Fe y España.* Fontibón fue la residencia de San Pedro Claver, en el sitio en el que actualmente funciona la Casa Cural. Fontibón pasó a ser doctrina, curato, y luego parroquia de blancos, Distrito Parroquial, Municipio y finalmente desde el 17 de diciembre de 1954, ciudadela anexa a Bogotá.

[263] Mercado, 1957:434

[264] Iriarte, Carolina: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, tomo 3, pág. 819.*

Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores

Introducción. En el siglo XVII, en la Real Audiencia de Quito, los espacios religiosos, las cofradías - nuevas formas corporativas, articulaban la vida social, eran los marcos idóneos para la sociabilidad colonial.

Durante el siglo XVI el Quito hispánico dependió de los indígenas, de sus caminos, su "tianguez" (mercado). En el siglo XVII, los deslumbrantes altares barrocos de oro y plata, de las iglesias quiteñas, ocultaban una frágil organización económica. La guerra de los Habsburgos afectó a la economía de España y sus colonias. El auge de los obrajes de la Real Audiencia de Quito propició un período de cierta bonanza económica, Quito fue el centro productivo y articulador del mercado interno.

La singular personalidad de Mariana de Jesús, su humildad, modestia, *"virtudes heroicas"*, los múltiples milagros que le atribuyeron sus contemporáneos... despertaron "la *conciencia religiosa de Quito"*. Su forma de ser, su santidad, contrastó con la doble moral y religiosidad que se vivió en el siglo XVII.

El esplendor del culto, la pompa y boato en las ceremonias, tenía como antítesis el libertinaje, peculado y la decadencia moral que tendía a instaurarse entre algunos representantes del clero, los burócratas españoles - la inmoralidad pública y privada. Predominaban las manifestaciones religiosas externas, sobre la piedad interna. Según John Phelan: Mariana de Jesús Paredes y Flores *"parecía encarnar las virtudes morales y éticas que todos profesaban y pocos practicaban"*.

Mariana de Jesús Paredes y Flores, la *Azucena de Quito, la santa de la expiación, Santa Mariana de Quito*, aprendió la música (canto, clavicordio y vihuela) para alabar a Dios. Mariana nació en Quito, el 31 de marzo de 1618. Hija del Capitán Jerónimo Zenel de Paredes y Flores, hidalgo español de Toledo, y de la criolla quiteña, Mariana Granobles Jaramillo, propietaria de una hacienda en la zona de Cayambe (Pichincha).

Mariana fue de abolengo y cómoda fortuna. Quedó huérfana de padre, cuando tenía tres o cuatro años de edad, y huérfana de madre, uno o dos años después. Vivió con su hermana mayor, doña Jerónima de Paredes, casada con el asturiano don Cosme de Caso y Miranda.

Mariana aprendió a leer y escribir con el maestro Pedro de Paz[265], la música, el bordado y la costura, posiblemente, aprendió con las monjas conceptas, especialmente con la monja española *Mariana de Jesús Torres Berriochoa* (1563-1635)[266], cantante, organista, hábil intérprete del arpa, fundadora del *Real Convento de la Limpia Concepción de San Francisco de Quito*, y amiga de sus padres adoptivos.

Según el historiador José Jouanen: *"Tenía dos maestros; el uno le enseñaba a leer y escribir, en lo que salió muy aventajada; el otro, a tocar varios instrumentos de música; y llegó a manejar con mucha destreza el clave, la guitarra y la vihuela"*[267].

---

265 Espinosa Pólit. 1957 75.

266 A Mariana de Jesús Torres y Berriochoa se le atribuyen varios milagros y el don de la profecía, es considerada Sierva de Dios, ha sido postulada la causa de su Beatificación.

267 Jouanen, 1941: 15. ¿Quién fue ese maestro o maestra?.

Aprendió y practicó la música para alabar a Dios, para el culto católico. Su condición social y las costumbres de la época, así lo exigían.

Sobre la musicalidad de Santa Mariana de Jesús, el P. José Jouanen escribió: *"Tenía una voz suavísima y dulcísima, gracia no común en la ejecución y una pasión decidida por la música, en tanto grado, que desde que aprendió a tocar, no dejó pasar un solo día sin que consagrara un rato a este ejercicio que era su más apetecida diversión. Mas nunca abusó del talento que Dios le había dado, profanando tan bellas dotes con cantos profanos, pero ni siquiera indiferentes; de suerte que la música era para ella un poderoso auxilio para meditar y levantar su corazón a Dios; era una verdadera oración, con la cual desahogaba su corazón enardecido en amor divino"*[268].

Manuel María Pólit Laso[269], sobre las *Coplas a lo Divino* que interpretaba Santa Mariana de Jesús dice: *"Aun los testigos recuerdan cierto piadoso romance, al parecer compuesto por ella misma, intitulado el Testamento, que entonaba dulcemente:*

El Gran monarca Jesús,
del Padre eterno heredero,
teniendo la cruz por cama
hacer quiere testamento,
porque la corona y clavos
lo tienen ya casi muerto,
estando enfermo de amor
por sanar al hombre enfermo,
que enfermedades de amor
lo han traído a tal extremo,
y es tan grande enfermedad
que no le hallan remedio[270].

María de Paredes, hermana de Mariana, decía que ésta cantaba otro romance en especial los días de Corpus, empezando así:

Cristo Jesús de mi vida,
hermosísimo Cordero,
con vestiduras nupciales
sale enamorado al cielo[271].

Tanto Santa Mariana de Jesús como Santa Rosa de Lima[272], pese a su intensa vocación religiosa, evitaron los claustros.

Motivada por el célebre sermón dado por el P. Alfonso Rojas' el cuarto domingo de Cuaresma de 1645, Mariana de Jesús se ofrendó a Dios como víctima propiciatoria, *"en defensa de su país, sus compatriotas y sus parientes"* y le imploraba (al Señor)

268 Jouanen, 1941: 16.
269 *"Mariana de Jesús Azucena de Quito"*, Ediciones Ultimas Noticias, Quito, 1950.
270 Espinosa Pólit menciona que María Rodríguez de Paredes, sobrina de la Santa, también aprendió de ella estas coplas cantadas. (Espinosa Pólit, 1957: 205-206).
271 Op. Cit, p. 247
272 Santa Rosa de Lima (1586-1617) fue santificada en 1671.

"que ella fuera castigada por todo aquello en la ciudad que mereciera castigo"[273]. La Santa murió en Quito, el 26 de mayo de 1645.

Fray Jodoco Ricke y la música franciscana

Introducción:

San Francisco de Asís (1182 - 1226), es el fundador de la orden monástica de los Franciscanos. El arte, la poesía, la música, son y fueron virtudes o características de esta orden mendicante. Siguiendo el ejemplo del fundador, los franciscanos, históricamente son la orden religiosa más musical.

Fray Jodoco Ricke (Jodoco de Ricke), nació en Bélgica, en la ciudad de Malinas, de la Provincia de Flandes, el 29 de octubre de 1498. Sus padres fueron Jodoco de Ricke y Juana van Marselaer.

El padre de Fray Jodoco fue Señor de Bootmeerbeek y Montero Mayor de Brabante. Su madre, Doña Juana Marselaer, fue hija del noble Gil de Marselaer y Juana Laenem. Por línea materna, el tío de Jodoco, Adriano, en 1523, llegó a ser *gran Chamberlán y Secretario del Pontífice Adriano VI* (preceptor de Carlos V, único Pontífice flamenco).

Por su nobleza, fortuna, alcurnia, los "*Ricke*", frecuentaban la corte real del emperador Don Carlos, Según el Padre Agustín Moreno, Jodoco Ricke, estudió en Malinas, en la escuela dirigida por los *Hermanos de la Vida Común*, fundados por Geeraert de Groot, aunque también es posible que haya estudiado con profesores particulares, en la Corte del Príncipe Carlos, en Malinas[274]. Según el mismo autor, Jodoco Ricke, estudió música, con el maestro Juan de Anchieta. *"Anchieta era español, nacido en Azpeitia, hacia 1465 y muerto en esa ciudad en 1523. Había sido maestro de música en la Corte de los Reyes Católicos, profesor del Infante don Juan – hermano de Doña Juana la Loca – y autor de varias composiciones religiosas (...). Pudiera ser que la propia Reina Isabel la Católica, abuela de Carlos V, antes de su fallecimiento, ocurrido en 1504, hubiese enviado a Anchieta a Malinas para la educación del Príncipe Carlos (...) su fe integérrima, su amor al estudio y al trabajo, sus sólidas virtudes, parece que aprendió de labios de Adriano de Utrecht, (...) futuro Papa Adriano VI"*[275].

Jodoco Ricke, ingresó a la Orden Franciscana, en el *"Convento de Malinas, en 1515"*[276]. Hizo el "*noviciado, en el Convento franciscano de Malinas y la profesión religiosa en el convento de Gante"*[277]. *"En la Universidad Católica de Malinas, estudió: Filosofía, Matemáticas, Ciencias Naturales - astronomía, y cursos de arte.* Fray Jodoco recibió la ordenación sacerdotal, en Malinas, entre 1524 y 1526. En esa época, tres misioneros flamencos partieron hacia Nueva España (México), ellos fueron: Juan de Tecto, ex Guardián del convento donde residía Fray Jodoco; Fray Juan de Auwera; y el célebre lego Fray Pedro de Gante.

---

273 Phelan, 1995: 290.
274 Moreno, 1988:48 – 50.
275 Op. Cit., p. 51 – 52, 54.
276 Moreno, 1998:58.
277 Conde M., 1942: 30.

El 19 de julio de 1532, Fray Jodoco recibió la *Real Cédula* que le facultaba su tránsito a América. Enviados por Fray Juan de Granada, Comisario de Indias, vinieron al nuevo continente, en la nave *La Trinidad,* cinco franciscanos, entre los que se encontraban Fray Jodoco Ricke, Fray Pedro Gosseal, y el hermano Alonso de Baena. En el viaje a América Fray Jodoco, en León de Nicaragua, se reunió con Fray Toribio Motolinia (Toribio Paredes de Benavente), y conoció de cerca testimonios sobre la acción pastoral de los franciscanos en México, especialmente la acción evangelizadora, educativa, y musical, de Fray Pedro de Gante.

La Custodia y luego Provincia Franciscana de Quito.- Dentro de la estructura y organización de los franciscanos, conviene señalar que inicialmente existió el régimen de Custodia (Custodia de San Pablo de Quito). Cuando se incrementó el número de religiosos venidos de España se organizó la *Provincia Franciscana de Quito*. En 1538, Fray Jodoco reunió a todos los religiosos franciscanos. En esta reunión Fray Jodoco Ricke fue electo primer Custodio, cargo que lo ejerció, desde 1538, hasta ca. 1550.

En diciembre de 1569, Fr. Juan del Campo, Comisario General, *Envió a Fr. Jodoco, a Popayán,* al Convento de San Bernardino, donde fue Guardián. Murió [278] aproximadamente a los 80 años de edad, c.a. 1584.

El Colegio de San Andrés.

Introducción. Para entender la alta calidad musical alcanzada en el Colegio de San Andrés, y la extraordinaria gestión del flamenco Jodoco Ricke, conviene recordar que como consecuencia de la *Guerra de los Cien Años* (1337 – 1453), frente a Francia; Inglaterra y Borgoña emergieron política y culturalmente. Flandes, durante la segunda mitad del siglo XV, en los albores del Renacimiento, se encontraba bajo la autoridad de los duques de Borgoña, esta corte, sin residencia estable, circulaba entre las ciudades de Gante, Brujas, Bruselas y Lille; su capilla musical, era la más grande, la más prestigiosa e influyente de Europa, estaba integrada por muy buenos cantores y los más destacados músicos del viejo continente. En 1493 la *Archiduquesa Margarita de Austria*, hija de *Maximiliano I y María de Borgoña*, estableció su lugar de residencia, en Malinas. En esta ciudad se educó el *Archiduque Carlos*, futuro *Emperador Carlos V.* Los principales músicos europeos de esa época eran de esa rica y floreciente región (Países Bajos) o estaban vinculados con la corte de borgoña. Sus *"modelos musicales*[279] *y el estilo en ella practicado pasaron a otras cortes: la corte papal en Roma, la del emperador de Alemania, la de los reyes y príncipes de Italia, Inglaterra, Francia, Aragón, Castilla y Portugal, así como los principales centros eclesiásticos*"[280]. Jodoco Ricke, estudió música con el maestro Juan de Anchieta, vivió en un rico entorno musical, que posteriormente le permitió enseñar a los indios y mestizos de Quito.

Otro hecho destacable, es la vinculación e influencia de su compatriota, y compañero de hábito, Fray Pedro de Gante, quien desplegó una intensa actividad musical, en

278 Conde M., 1942:32.
279 Con *Josquin des Pres*, en esta época, hay una transición de la ornamentación lineal, (siglo XV), hacia la armonización en plenitud de acordes, propio del siglo XVI. (Fernández de la Cuesta, 1997:104).
280 Op. Cit., p. 102.

Nueva España (México). En 1529, en el Convento de Malinas, Fray Jodoco conoció una de las cartas enviadas por Fray Pedro de Gante. En esa misiva, entre otras cosas, Fray Pedro narraba: *"Mi oficio es predicar y enseñar día y noche. En el día enseño a leer, escribir y cantar; en la noche, doctrina cristiana y sermones"*[281]

Fray Jodoco, en Quito, reclutó o aceptó en su convento a los hijos de los *caciques* de la región. El Colegio de San Andrés, fue el primer *colegio de Bellas Artes o de Artes y Oficios* organizado en Quito, y en la América del Sur, en la época colonial. Funcionó en el convento de los padres franciscanos de Quito. Su propulsor fue Fray Jodoco Ricke.

"Los primeros maestros europeos de música que actuaron en Quito fueron los monjes franciscanos que llegaron en 1534, Josse (Jodocus o Jodoco de Ricke de Malina y Pierre Gosseal de Louvain, quienes fundaron su convento en 1535"[282].

Este colegio, primero se llamó *San Juan Bautista"* y después, *Colegio de San Andrés*[283]. En este establecimiento estudiaron los jóvenes "naturales" (indígenas), mestizos huérfanos y algunos españoles, pero en menor número[284].

El Colegio de San Andrés se fundó en Quito, en 1551. Es posible hacer esta afirmación basándonos en unas cartas fechadas al 13 de enero de 1552, y el 20 de septiembre del mismo año, escritas por Fray. Francisco de Morales[285], al Rey de España:

El tesorero de la Real Audiencia, por mandato Real, entregó al Colegio *"ciento cincuenta pesos de oro"*. Sin embargo no todo fue fácil para el Colegio de San Andrés pues el propio *Garci Díaz Arias, primer Obispo de Quito,* obstaculizó las actividades de este centro de enseñanza.

"Mediante Cédula del 13 de septiembre de 1555, este colegio Franciscano, optó por el nombre de Colegio de San Andrés. Fray Jodoco Ricke y Fran Pedro Gocial, a quien llamaban Fray Pedro Pintor, fueron los encargados de la enseñanza. Aquí aprendieron: '(...) la manera de contar en cifras de guarismos y castellano (...) a leer y escribir (...) y tañer instrumentos de música: tecla y cuerdas, sacabuches y cheremías, flautas y trompetas y cornetas y el canto de órgano y llano'"[286].

Además de los frailes mencionados, hubo otros profesores laicos: Gaspar Becerra, profesor de canto; Andrés Lazo, maestro de canto y tañido de chirimías, flautas y tecla; Agustín Vega, profesor de gramática. Según testimonios de la época, los músicos que se formaron en el Colegio San de Andrés, alcanzaron un alto nivel técnico. El repertorio de los alumnos del Colegio de San Andrés, en la década[287] de 1570, incluía los motetes a cuatro y cinco voces de Francisco Guerrero[288]. Para 1568,

[281] Moreno, 1998:88.
[282] Stevenson, 1989:7.
283 Stevenson, 1989: 7.
284 Gento Sanz, 1948: 92.
285 González Suárez, Federico: Historia General de la República del Ecuador, Imprenta del Clero, t. III, 1892: 335. Citado por Stevenson, 1989: 8.6
286 Compte, 1883:25.
[287] Stevenson, Robert, *Music in Quito: Four Centuries*, p. 247.
[288] Los motetes de Guerrero fueron publicados en Venecia, en 1570. (Claro, 1970:s.n.).

se presentó a un grupo selecto de indios capacitados para el magisterio musical. Ellos continuaron la tarea docente en el colegio franciscano:

"Diego Gutiérrez, indio Natural de Quito, para la enseñanza de canto, escritura y tañido de tecla y flautas; Pedro Díaz nativo de Tanta, para canto llano, órgano, lectura, escritura y tañido de flautas y chirimías; Juan Mitima, indio de Latacunga, para canto y tocado de sacabuches; Cristóbal de Santa María, natural de Quito, para canto y tañido de instrumentos A estos maestros de enseñanza ordinaria se les dieron por ayudante a Juan Oña, natural de Cotocollao; Diego Guaña, indio de Conocoto; Antonio Fernández, nativo de Guangopolo, y Sancho, natural de Pizolí. En este Colegio se formaron, entre otros: Cristóbal de Caranqui, cuyo virtuosismo como cantante y ejecutante, fue alabado en un informe enviado a Madrid; Diego Lobato, primer compositor mestizo; y, Juan Bermejo, 'diestro en el canto, tañer de órgano y flauta'.

'A cargo del Colegio, corría la provisión de instrumentos y de libros y de cuadernos de música, lo cual cultivó la habilidad de los indios para construir instrumentos y componer libros y cuadernos de música y canto.

El hecho de buscar alumnos de diferentes pueblos obedecía al deseo de proveer a los curas doctrineros, de ayudantes apropiados para la práctica del culto. En el informe oficial del Colegio, presentado a la Audiencia en 1568, se decía expresamente: "De aquí se ha henchido la tierra de cantores y tañedores, desde la ciudad de Pasto hasta Cuenca, que son muchas iglesias y monasterios"[289].

Según un manuscrito de 1575, el *"Espejo de Verdades"*, escrito por Juan del Valle, secretario del Obispo de Popayán, descubierto por Marcelino de Ciezza, en el Archivo de Indias de Sevilla, en este colegio:

"Enseñó (Fray Jodoco) a arar con bueyes y (...) (enseñó) la manera de contar en cifras de guarismo, hacer yugos, arados y carretas... castellano (...) además enseñó (Fray Jodoco) a los indios a leer y escribir (...) y tañer todos los instrumentos de música, tecla y cuerdas, sacabuches y chirimías, flautas y trompetas y cornetas, y el canto de órgano i llano. Como astrólogo, debió de alcanzar como había de ir en aumento aquella provincia, previniendo a los tiempos advenedizos, y que habían de ser menester los oficios mecánicos en la tierra, y que los españoles no habían de querer usar los oficios que supiesen, enseñó a los indios todos los géneros de oficios, los que aprendieron muy bien, con los que se sirve a poca costa y barato toda aquella tierra, sin tener necesidad de oficiales españoles (...) hasta muy perfectos pintores y escultores y apuntadores de libros: que pone gran admiración la gran habilidad que tienen y perfección en las obras que de sus manos hacen: que parece que tuvo este fraile espíritu profético. Debe ser tenido por inventor de las buenas artes en aquellas provincias. Es Fray Jodoco a quien todo esto se debió"290.

En 1651, Diego de Córdova Salinas escribió: *"(...) Este Colegio persevera hoy (aunque no con el primitivo lustre). Tiene escuelas, músicos, maestros indios, que se sustentan con las rentas que tiene el Colegio. Acuden a cantar, y tocar al Convento*

289 Arte Ecuatoriano, Fray José María Vargas.
290 De Civezza, 1879: 253. Citado por: Navarro, 1955:118; Stevenson, 1989:7; Moreno, 1992: 146.

sus festividades, lo cual hacen con toda destreza, por ser muy hábiles, y entendidos en toda música de canto de órgano".

Los alumnos del Colegio de San Andrés, y sus familiares, en vez de asistir a las iglesias parroquiales, preferían la Iglesia y Convento de San Francisco por la gran calidad musical en los rituales católicos. El Obispo Pedro de la Peña, estaba en pugna con los franciscanos, y no favoreció sus labores.

El Colegio San Andrés, laboró hasta 1581, año en el que se realizó el traspaso de bienes al Convento de San Agustín. Según Robert Stevenson, *"hasta después de 1581 este Colegio continuó manteniendo maestros de música indios, quienes, con sus alumnos, seguían cantando y ejecutando obras polifónicas con maravillosa propiedad durante el curso de las principales actividades del convento, y haciendo gala de su avanzada técnica musical"*[291].

El Obispo Peña, encomendó a los franciscanos, en la región interandina, 37 parroquias y doctrinas y, en Quito, encargó la continuidad de la enseñanza musical, a los padres agustinos, quienes aceptaron este pedido, y se hicieron cargo del Colegio.

Varias fueron las causas que motivaron el cierre del Colegio de San Andrés: 1. La pugna existente entre el Obispo Peña y los frailes franciscanos. 2. Fray Jodoco Ricke, maestro y puntal del Colegio, desde 1570, estaba radicado en Popayán. 3. Los músicos indígenas y los músicos nacidos en el nuevo mundo, estaban en desventaja social, con relación a los músicos y autoridades eclesiásticas europeas. 4. Falta de valorización de la música autóctona. Los franciscanos acostumbraban poner textos de la doctrina cristiana, a las canciones nativas, las otras órdenes religiosas no tenían esa política. 5. Irritaba a los conquistadores el tener súbditos indios que sabían más que ellos. Los conquistadores querían indios para que trabajen en sus tierras.

Por la falta de documentos no se puede apreciar con exactitud la labor educativa y musical de los agustinos. *San Nicolás* fue el nombre del nuevo colegio, sucesor del Colegio de San Andrés. Paralelamente, en esta época, múltiples fueron las escuelas que se fundaron, anexas a las *doctrinas*. Los Obispos de Quito, Mons. Pedro de la Peña y Mons. Solís ordenaron a los curas y párrocos que lleven adelante la costumbre de mantener escuelas en sus repartimientos. Por ejemplo, el Padre Paz Maldonado (1582-1584), en su *Relación,* sobre los frutos obtenidos en la escuela de la doctrina de San Andrés (Xunxi), provincia de Chimborazo, dice: *Muchos de ellos saben la lengua española, leer, escribir, y tañer el órgano y canto llano*[292].

La música en los monasterios

Los monasterios

La creación de monasterios obedeció a múltiples razones. No se puede negar la existencia de algunas vocaciones religiosas, pero, muchas familias, por prestigio social y beneficios económicos, optaron porque sus hijas se hagan monjas. El incremento desmesurado de mujeres solteras (fines del siglo XVI) fue un problema que se resolvió parcialmente con la fundación de monasterios.

---

[291] Stevenson, 1989:8.
[292] Ponce Leiva, 1992:321.

Las mujeres en la época colonial, para casarse, debían aportar con la *dote,* fortuna o caudal, para afrontar los gastos del matrimonio. Otras mujeres, para no quedarse desamparadas, otras mujeres optaban por ingresar al convento, donde la *dote* era menor al monto que la sociedad exigía para el matrimonio. La *dote*, en los conventos, además se podía cancelar por el sistema de *censo y donaciones pías*. Varios son los casos de mujeres solteras pobres que, teniendo habilidad para el canto o ejecución de instrumentos musicales, ingresaron a los conventos con exoneración total o parcial del pago de la *dote.*

La fundación de los monasterios respondió a una necesidad social, como señala Fray José María Vargas: *"remediar la suerte de doncellas célibes, hijas de conquistadores"*[293].

Las congregaciones religiosas rebasaron el ámbito espiritual y se involucraron en la estructura económica, basada en el trabajo de los indígenas. El excedente económico se concentró en el clero, la aristocracia y los administradores reales. Para destacar la labor musical de la mujer quiteña, a manera de muestra, a continuación, mencionaré a varias monjas que la practicaron.

Las monjas conceptas y la música.

Las monjas conceptas, o concepcionistas, fueron la primera orden en llegar a América. Su objetivo inicial fue la educación de la mujer indígena.

El primer monasterio de religiosas que hubo en Quito fue el *Monasterio Real de la Limpia Concepción*, fundado el 13 de enero de 1577. Por pedido de la Real Audiencia, los franciscanos se encargaron del gobierno y dirección de este monasterio, renunciando a este encargo en 1607.

La instrucción impartida por las monjas conceptas a las indígenas de Quito, Loja, Cuenca y Riobamba, se efectuó con intensidad únicamente en los primeros años, luego de la fundación de los monasterios; posteriormente se circunscribió al círculo de algunas sirvientas o *donadas*, mujeres seglares hijas de españoles y criollas, las educandas que vivían en el mismo convento, y algunas parientes o hijas de las familias benefactoras.

El 15 de enero de 1564, Hernando de Santillán, *Presidente de la Real Audiencia de Quito*, escribió al Rey Felipe II, dándole a conocer que, en la ciudad de Quito, querían levantar un Monasterio de Monjas conceptas "donde se recogiesen muchas doncellas pobres, mestizas y españ*olas, hijas de conquistadores"*[294].

El propio Rey escogió a cinco monjas concepcionistas franciscanas del Monasterio de Galicia, de las fundadas por Doña Beatriz Da Silva, para que vinieran a Quito bajo la dirección de María (de Jesús) Taboada, pariente cercana de Felipe II. Las otras monjas que le acompañaron fueron: Lucía de la Cruz, Francisca de los Ángeles, Ana

293 Vargas, t. I, p. 129.
294 Vargas, t. I, p. 127.

de la Concepción, María de San Juan, Cathalina de la Concepción y su sobrina carnal, Mariana Francisca Torres, joven de 13 años, aspirante a religiosa[295].

La fundación de un monasterio, la llegada de las monjas a un poblado, eran grandes acontecimientos y motivo de fiestas y algarabía.

En los monasterios, hubo tiempos en los que no se cumplían el silencio, la clausura, el recogimiento. El claustro tenía espacios para la vida social donde, de tiempo en tiempo, con espectadores foráneos, se hacían presentaciones de obras de teatro, comedias, sainetes, bailes. Algunas monjas recibían visitas de los *"devotos*", parientes, amigos o personas particulares. En estas circunstancias la música encontró nuevos escenarios y repertorios.

Octavio Paz, en su estudio sobre la poetiza mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, cita el interesante testimonio de Thomas Gage:

"Los caballeros y vecinos envían a sus hijas a esos conventos para que las eduquen; allí se les enseña a hacer toda suerte de conservas y confituras, toda clase de obras de aguja, todas las formas y estilos de la música, la que es tan exquisita en esta ciudad que me atrevo a decir que el pueblo acude a las iglesias más por el placer de oír la música que por el de servir a Dios. Además, enseñan a esas niñas a representar piezas dramáticas y, para atraer a la gente, las hacen recitar, ataviadas ricamente de hombres y mujeres, breves diálogos en sus coros (...). Las representaciones son tan galanas que ha habido muchas refriegas facciosas y contiendas individuales[296] *por disputar cuál de esos conventos sobresale en la música y en la educación de las niñas"*[297]. Octavio Paz, en otro párrafo, escribe: *"Es curioso que en el patio de los conventos se bailasen danzas mundanas"*[298].

En el interior del monasterio de las monjas de Lima, en la época colonial, se presentaban obras dramáticas con una activa participación de las religiosas, las mismas que, además de actuar en las piezas teatrales, como buenas anfitrionas, cantaban, bailaban y bebían con sus invitados, seglares y religiosos.

En Cuenca (Ecuador), y seguramente también en el interior de otros monasterios quiteños, se organizó entre otros bailes, el *"baile del puro"*, con la participación de las autoridades civiles, seglares y algunos sacerdotes. El poder económico de las monjas, proveniente de las haciendas y censos, les concedía una cierta independencia. En reiteradas ocasiones las monjas no acataron las disposiciones emitidas por los obispos[299].

En el testamento de la Madre Mariana de Jesús Torres y Berriochoa Fernández Taboada y Reig, cofundadora del *Real Convento de la Limpia Concepción de María Santísima,* en la cláusula quinta y última, dirigida a las Abadesas, establecía que para

295 Cadena, 1987: 28.
[296] Juan Agustín Guerrero, en su opúsculo: "La Música Ecuatoriana desde su origen hasta 1875", narra sobre la competencia musical existente en Quito, a inicios de la época republicana, entre los religiosos Viteri y Vaca, Maestros de Capilla de los templos de San Agustín y San Francisco. (Guerrero, 1984:23)
[297] Thomas Gage, The English American. A New Survey of the West Indies, 1648. Edición moderna: Londres Guatemala, 1946. Citado por Octavio Paz, 1982:166.
[298] Paz, 1982:404.
299 Kennedy y Sigüenza, 1990:22.

que las monjas puedan dedicarse por entero a la vida comunitaria, se les debía prodigar de todo lo necesario, en lo material y espiritual.

"Deben saber de todo lo que se refiere a su condición, ya que sería imposible pensar en monjas ociosas, ignorantes e incapaces de desempeñ*arse debidamente en las labores propias de su sexo, como son: costuras, bordados, hilados en hilo, lienzo y lana, pinturas, etc. Que* no exista egoísmo para enseñ*ar a todas de todo; así de generación en generación. Que no falten monjas dedicadas al culto divino en lo que se* refiere al canto y música. Que jamá*s desempeñen estos menesteres los llamados Maestros de capilla, porque son ajenos a las intimidades divinas.*

Para ello, deja algunos libros de música religiosa enviados de Españ*a por miembros de la Real Familia emparentados con las Fundadoras"*[300].

Por esta disposición de la Madre fundadora, es evidente que se propició la enseñanza del canto y la ejecución de instrumentos musicales, especialmente, entre las monjas, y todo el grupo de mujeres que vivían o compartían la vida monacal (mujeres seglares, educandas, donadas).

En la América hispana es importante el aporte de las monjas a la enseñanza femenina. Las monjas instruían a las niñas y adolescentes, desde las primeras letras, y la educación intermedia, enseñaban: costura, bordado, cocina, música, teatro, baile.

La enseñanza a mujeres seglares, la organización de fiestas, y los contactos con el mundo exterior, sirvieron para que los conocimientos musicales de las monjas se socialicen. En los monasterios teóricamente regía la clausura, pero en algunas épocas, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, con frecuencia se rompió esta norma.

Mariana de Jesús Torres Berriochoa (Mariana Francisca).

Durante el siglo XVI, el personaje femenino, más destacado, vinculado con la música, fue Mariana de Jesús Torres Berriochoa, quien nació en la Provincia de Vizcaya, España, en 1563. Fueron sus padres: Diego Torres y Cádiz y María Berriochoa y Alvarado. Mariana Francisca fue la mayor entre tres hermanos (Diego y Santiago). En 1570, un voraz incendio destruyó la iglesia parroquial y el vecindario de su ciudad natal, por lo que su familia se trasladó a Santiago de Galicia. Mariana Francisca Torres vino a Quito, acompañando a su tía, María Taboada, abadesa fundadora del Monasterio Real de la Limpia Concepción (30 - XII - 1576). Mariana Francisca, tomó hábitos de novicia, el 8 de septiembre de 1577, y se consagró a la comunidad de monjas conceptas el 4 de octubre de 1581. En la vida monástica, su nombre fue Mariana de Jesús. Siendo monja, cumplió varios oficios, fue: enfermera, proveedora, sacristana, tornera, vicaria de coro y maestra de novicias.

En octubre de 1593, murió su tía, la madre María de Jesús Taboada, por unanimidad fue elegida sucesora, y se convirtió en abadesa del monasterio de Quito. En 1597 fue reelecta, y afrontó en el interior del claustro varios conflictos liderados por una monjita criolla conocida como *"La Capitana"*. La monjita rebelde, apoyada por un

300 Cadena, 1987: 155-156.

pariente cura, fomentó la idea de la separación del gobierno espiritual de los franciscanos, por el gobierno Eclesiástico Ordinario del lugar. *La Capitana* lideró este conato de disolución del Monasterio, con la frase: *"Las españolas a sus casas; y nosotras a gozar del prestigio de las afuereñas"*[301].

La última tesis triunfó, la Madre Mariana Francisca de Jesús Torres fue despojada de sus funciones de abadesa, humillada con el encarcelamiento monacal, inicialmente de tres días, y luego fue despojada del velo. El encarcelamiento se repitió, pero la segunda vez no fue sola, le acompañaron las siete monjas españolas fundadoras. Posteriormente en gesto solidario, se unieron ocho religiosas observantes, alumnas de la madre Mariana (...) el número de encarceladas por la misma causa aumentó hasta llegar a 25 prisioneras. Los castigos a las monjas, aumentaron: se les privó de la Misa y comunión, cuando iban al "refectorio" (comedor) para el almuerzo, debían comer de rodillas, en medio de las risas y burlas de las acusadoras *"a las mismas a cuyos pies besaban humildemente y fraternalmente las acusadas"*[302]. Este singular episodio ejemplifica las pugna de poder entre españolas y criollas.

Mariana de Jesús Torres escribió dos libros: *La Limpia Concepción y La infalibilidad del Papa.* Se conoce que ejemplares de estos fueron enviados a Roma, pero se perdieron en el viaje. Se dice que los borradores de estos libros están *"en una alacena (del convento) junto a su cuadernón"* [303]. También están desaparecidos, o confundidos, su autobiografía y varios cantos de su autoría.

Mariana Francisca de Jesús Torres, además de cantar, tocaba el arpa y el órgano, posiblemente fue maestra de música de Santa Mariana de Jesús. Mariana de Jesús Torres fue ascética, mística, contemplativa, le atribuyen varios milagros y profecías, está postulada a la beatificación, actualmente es *"Sierva de Dios"*. Murió en Quito, el 16 de enero de 1635. Como herencia dejó *"algunos* libros de música religiosa enviados de Españ*a por miembros de la Real Familia, emparentados con las Fundadoras"*[304].

El Monasterio de Santa Clara

Este convento se fundó en Quito el 18 de marzo de 1596 bajo la iniciativa y dirección de los padres franciscanos. Fundadora de este monasterio fue Doña Francisca de la Cueva, viuda del Capitán Juan López de Galarza. El Monasterio se encuentra ubicado a una cuadra de distancia del Convento de San Francisco.

En la fundación de este convento, el Padre Provincial Fray Juan de Cáceres, "*bendijo seis* hábi*tos de sayas pardas (...) Fray Luis Martínez que dijo misa y habiendo hecho esta dieron gracias a* Dios y el dicho Padre Provincial mandó segunda vez tañ*er las campanas (...) y se tocaron chirimías y trompetas y los religiosos cantaron el himno Veni Creator Spiritus"*[305].

301 Cadena, 1987: 67.
302 Op. Cit., p. 62.
303 Ibid., p. 115.
304 Ibid., p. 156.1.
305 Vargas O.P., Fray José María: Historia de la Cultura Ecuatoriana, t.1, Clásicos Ariel, N 81, Guayaquil, s.f.

En los ámbitos de la literatura y de la música, de este monasterio, el personaje más representativo, es Sor Gertrudis de San Ydefonso.

Sor Gertrudis de San Ydefonso. (N. Dávalos), nació en Quito, ca. mediados del siglo XVII. *"Según datos que proporciona ella mismo en su libro 'La perla Mystica escondida en la concha de la humildad'. Desde muy niña mostró afición a devociones, y por ello su padre le puso maestros que le enseñaran a leer, escribir y cantar (...) en la música también brilló, llegando a ser diestra en el órgano"*[306].

Cuando tenía catorce años, quedó huérfana de padre. Sin duda fue una joven muy hermosa, tuvo varios pretendientes, pero se inclinó por la vida religiosa. Por sus talentos, conjuntamente con su hermana, fue recibida en el Convento de Santa Clara de Quito. Por su temperamento, los primeros años de convento no fueron sencillos.

Sor Gertrudis de San Ydefonso, en el convento superó todas las adversidades y pronto se convirtió en una monja ejemplar, era: *"la primera en el coro y en la obediencia"*. Por su belleza, personalidad y dones, Sor Gertrudis fue una mujer muy atractiva; el carmelita fray Martín de la Cruz, su director espiritual, dejó este testimonio: *"como era celebrada de diestra en el órgano y canto o música; a que se añadía su capacidad con lo risueño del semblante, que Dios le comunicó, en testimonio de su buena conciencia, no faltaron ojos que penetrando poco mortificados lo sagrado del retiro, admirarla en el choro devota y penitente; trató con título honesto de tratar con ella cosas de su alma y la Prelada, pareciéndole bien el intento, la mandó salir a la visita, Y de una razón en otra, y de un día en otro se dilató la visita..."*[307]. *Y sor Gertrudis refiere que "antes de ir a mi retiro daba en visitar a mis amigas, las religiosas, con título de darles las buenas noches, Y como Dios ve los corazones no se me pasaba esa partida por buena, pues conocía era poner el corazón y afecto en las criaturas, apartándole del criador"*[308].

Sor Gertrudis de San Ydefonso, además de su gran habilidad musical, ha pasado a la inmortalidad como escritora, ella es la autora de la célebre obra: *"La perla mystica escondida en la concha de la humildad"*. Esta gran mística y música quiteña, murió en Quito, el 30 de enero de 1709.

El Monasterio de Santa Catalina de Sena.

Según la Relación de Diego Rodríguez Docampo, de 1650: El Convento de Santa Catalina de Sena fundó María de Silíceo, el 14 de marzo de 1594, sujeto al Orden de Santo Domingo

Se menciona a varias monjas que se destacaban como coristas o en la música: *"María de la Concepción, continúa corista y de mucha virtud, procede con ejemplo de su religión (...) Doña Jacinta de la Vega, sobrina del Deán D. Matías Rodríguez de la Vega, gran corista, virtuosa y prudente (...) Doña Inés de San Nicolás, Vicaria del coro, criolla de esta ciudad, virtuosa, prudente y ejemplar (...) Ana de la Encarnación, gran corista, virtuosa y de buena vida (...) María de la Visitación, gran música (...) Las cuales religiosas, con otras más que se deja de hacer mención, han*

---

[306] Rodríguez Castelo, 1980:379.
[307] Perla Mystica, I,I, 5, f. 29. Citado por Rodríguez Castelo, 1980:381.
[308] Op. Cit, p. 381.

sido importantes en su religión, así para coristas como para oficiales de los demás ministerios de su Orden, procediendo observantes de su profesión".[309]

En aquellos años, lo que acontecía en el interior de los monasterios o conventos, repercutía en la socio economía quiteña. La elección de nuevas autoridades religiosas: *abadesas, prioras, o provinciales,* alborotaban a la ciudad, había grupos de familiares, frailes amigos, o congregaciones religiosas, que tomaban partido, por uno u otro candidato, o candidata.

El Monasterio del Carmen Bajo (Carmen Moderno de la Santísima Trinidad).

En el ámbito musical, en este monasterio se destacó la Madre Estefanía de San José Dávalos Maldonado, nacida en los Elenes, Guano, provincia de Chimborazo. Hija de José Dávalos y de doña Elena Maldonado Sotomayor. Según el *Libro de Profesiones*, la Madre Josefa Dávalos vistió el hábito carmelita, el 25 de febrero de 1742 y profesó el 26 de febrero de1743, con licencia del Obispo Andrés Paredes.

El historiador Federico Gonzáles Suárez, en la *Historia General de la República del Ecuador*, escribió al respecto:

"La Madre Dávalos era natural de la antigua Riobamba y profesó en el monasterio de las carmelitas descalzas, llamado en Quito el Carmen Moderno. Sus dotes para la música y para la pintura, que había aprendido sin maestro, causaron sorpresa y admiración al docto académico francés señor de la Condamine.
He aquí lo que La Condamine dice de la Madre Dávalos, a quien la conoció y trató en Riobamba, antes de que se hiciera monja. Habla de las hijas de don José Dávalos, y luego añade: 'La mayor de ellas poseía un talento universal: tocaba el arpa, el clavicordio, la guitarra, el violín y la flauta: mejor dicho, todos los instrumentos que llegaban a sus manos: sin maestro alguno, pintaba en miniatura y al óleo"[310].

El jesuita Mario Cicala sobre la familia Dávalos, entre otras cosas, escribió:

"Conocí cuatro hijos suyos, todos de extraordinario talento e ingenio. Uno murió joven de religioso agustiniano (...) Las otras tres mujeres, la una religiosa teresiana en la que brillaban a maravilla los dotes naturales: su capacidad, sabiduría, prudencia y discreción en las ciencias y en las artes manuales, particularmente del torno, el canto y otras habilidades en las que se muestra muy diestra: con su eruditísima conversación encanta a los hombres más doctos y científicos: con sus manos hace cuanto se le pide en flores, recamados y todo, con la mayor perfección, finura y delicadeza. En lo espiritual es una fiel y diligentísima imitadora de la gran Santa Teresa, su Madre. Tiene una maravillosa pluma para escribir que ha dejado maravillados a los hombres más doctos y eruditos. Las otras dos hermanas casadas, también han sido dotadas por la naturaleza, además de su encanto, de otras rarísimas prerrogativas naturales: vastísima inteligencia y capacidad no fáciles de creerse. Las tres hermanas han aprendido música con perfección y tocan dulzainas y otros instrumentos musicales"[311].

---

[309] Ponce Leiva, 1992:288.
[310] Citado por Luna Tobar, 1997:71
[311] Cicala, 1994:482.

La Madre Dávalos fue priora de su comunidad, durante 21 años[312]. Además de las virtudes mencionadas, fue escultura, autora de la imagen *de Nuestra Señora del Tránsito*. Murió en Quito, entre 1800 y 1801.

La música en la Viceprovincia y Provincia Jesuítica de Quito.

Introducción

Los Jesuitas, no fueron los primeros en llegar a América, sin embargo, con su obra, han escrito los capítulos más interesantes de la historia musical latinoamericana.

Parece que la incorrecta lectura de la *Constitución de la Orden Jesuita*, motivó *"la creencia de que la Compañía de Jesús nunca se ha distinguido por dedicar especial atención al cultivo de la música"*[313]. Desde mediados del siglo XX, paulatinamente se ha ido conociendo el gran aporte de los Jesuitas a la música latinoamericana.

En 1566, Felipe II pidió a S. Francisco de Borja, misioneros para sus dominios. El mencionado santo recomendó a sus compañeros que vinieron a América Latina, desde 1568, que sean *"su primer cuidado los indios"*, para ello, los Jesuitas aprendieron las lenguas aborígenes. Entre 1572 y 1574, en diversas ocasiones, para ejercitar los *ministerios de la Compañía*, algunos jesuitas, entre ellos el P. Blas de Valera, vinieron transitoriamente del Perú, a las ciudades de la Audiencia de Quito.

Los jesuitas en Quito

El 19 de julio de 1586, el P. Baltasar Piñas, Diego González Holguín, Juan de Hinojosa, y el hermano coadjutor Juan de Santiago, se domiciliaron en Quito. Las autoridades de la Audiencia, señalaban como motivos de la venida de los jesuitas, el apostolado con los indígenas y la enseñanza de la juventud. Con la llegada de los jesuitas, mejoró notablemente la educación pública. En 1587 abrieron un colegio para españoles y caciques indígenas, donde se enseñó inicialmente gramática y luego filosofía. En 1594, Fray Luis López de Solís, Obispo de Quito, y el Cabildo, confiaron a esta orden religiosa el Seminario conciliar de San Luis Rey. El 15 de septiembre de 1622, bajo la dirección de los jesuitas de Quito, se erigió la célebre *Universidad de San Gregorio Magno*. Los principales ministerios de los jesuitas fueron: la catequización a los indígenas - las misiones de infieles; la educación a la juventud - el funcionamiento de colegios, y la formación exigente de los propios miembros de la Orden.

Desde 1586 hasta 1767, es decir durante 181 años, la historia musical de la Real Audiencia de Quito tuvo el gran aporte de los músicos miembros de la Compañía de Jesús. La acción musical de los jesuitas se desarrolló principalmente en sus templos. Aunque no hubo una escuela específica de música, los estudiantes del Colegio Seminario San Luis de Quito, Universidad de San Gregorio Magno; los alumnos de los colegios regentados por los jesuitas de Ibarra (1678), Riobamba (1689), Popayán (1695), Guayaquil (1705), etc., practicaban el canto llano y de órgano, *"muchas veces con el Maestro de Capilla de la Iglesia mayor o un colegial suficiente"*[314], que

[312] Luna Tobar, 1997:71 – 72.
313 Lemmon, 1992: 211.
314 Jouanen, t. 1, 1941: 539.

conocía ese "oficio"; en los días festivos, hubo desfiles o procesiones con música, representaciones de obras dramático musicales, saraos, etc.

Aunque desconocido, sin duda, el aporte musical más significativo de los jesuitas se desarrolló en las misiones, en las selvas amazónicas quiteñas, desde el pongo de Manseriche, hasta la frontera con Brasil. En la actual Colombia, el Padre José Hurtado, músico y compositor cuencano, propició la creación de una escuela de música, e instaló el primer órgano fabricado en Nueva Granada. Todavía no se han encontrado las obras musicales compuestas por el Padre José Hurtado, ni las obras musicales compuestas en o para las misiones jesuíticas quiteñas. Por las condiciones climáticas de la zona amazónica, parece que al poco tiempo que salieron los jesuitas (1767) las partituras desaparecieron; también es posible que algunas obras musicales de esa época estén refundidas en el archivo de algún convento andino o europeo. Los jesuitas, en su acción evangelizadora, aprovecharon de los indígenas, su predisposición musical, la facilidad que tenían para aprender la música, y la gran atracción que ejercía en ellos este arte, entonces interpretado con novedosos instrumentos musicales.

Jerárquicamente el templo más importante de Quito, era la Catedral, y teóricamente, en lo musical, era la iglesia mejor atendida aunque en la práctica hubo largas temporadas en las que el templo de la Compañía lo superaba. Recordemos que en las fiestas principales de la ciudad de Quito, la *capilla o cantores del colegio Seminario conciliar de San Luis Rey,* acudían al Coro de la Catedral, templo ubicado muy cerca de la residencia de los padres jesuitas. Varios de éstos eran europeos (españoles, italianos, alemanes, etc.) y laboraron en la *Real Audiencia de Quito*, tenían una sólida formación musical, conocimientos que fueron utilizados para solemnizar los ritos sacros. El templo de la Compañía y su *residencia*, fue el centro del apostolado Jesuita; fue y es relicario de arte: pictórico, iconográfico y musical.

El P. Mario Cicala, S.J., al narrar sobre el recibimiento de que fue objeto él y sus compañeros, al llegar a Quito, el 21 de diciembre de 1741, dice: *"Al entrar en el patio de las mulas, comenzaron a tocar a fiesta nuestras campanas y luego que desmontamos nos llevaron los Padres a la Iglesia, majestuosamente adornada (...) un Padre: expuso el Santísimo Sacramento y se entonó el Te Deum laudamus, cantado con armoniosa música, bien concertada, la mejor que ofrecía aquel país y aquella ciudad, Capital de toda la Provincia"* [315].

El mismo autor, sobre el interior del templo de la Compañía de Quito, entre otras cosas dice: *"Sobre la Puerta Mayor hay un magnífico palco de madera, pero con exquisitos tallados, labrados, columnitas, piramidillas y angelitos, todo dorado y combinado con finos colores de barniz. A ambos lados y ángulos del palco se destacan armoniosamente dos órganos muy grandes y majestuosos, cada uno con 24 registros; en la parte superior hay muchos angelitos y otras estatuas como semisirenas en actitud de tocar y efectivamente lo hacen, unos trompa, otros trompeta, otros flauta, y otros cantos angélicos. Uno de ellos tiene para sí sólo otro organillo con sus propios teclados, y un naturalísimo eco. Ambos son dorados, y las estatuas encarnadas con sus vestidos de varios colores brillantes, unos puestos sobre el dorado, otros sobre plateado. Entre ambos órganos queda un ventanal muy grande*

315 Cicala, 1994: 137.

con dieciséis amplios cristales por donde entra mucha luz a toda la nave y al Altar mayor, ya que está frente al Oriente"[316].

La Decuria y la conquista espiritual.

Los Jesuitas, además de su vocación docente, desarrollaron otros ministerios, como son: la *predicación del Evangelio*, actividad en la que se destacó el P. Onofre Esteban (1556 - 1638). El P. Onofre, *"Muy pronto se dio cuenta de la psicología particular de los indios y comprendiendo cuánta afición tenían a la música y en general a todo el aparato externo del culto, adaptó a estos medios su predicación y catequesis. Con este fin dió mucho auge a las procesiones en que se cantaba la doctrina"*[317].

Según Alfred Lemmon, la música fue *"la criada de la Conquista Espiritual (...) era vista como un medio para enseñar la doctrina cristiana"*[318].

La *Decuria de la doctrina Cristiana*, propiciada por los Jesuitas, era una práctica dominical, consistía en reunir a los niños y dirigirse en procesión a alguna iglesia seleccionada con anterioridad, en la procesión se iba *"cantando todo el trayecto la doctrina cristiana y las diversas oraciones"*[319]. La Decuria generalmente se realizaba los domingos por la tarde, después de las clases de latín, eran coordinadas por los estudiantes de gramática. Para una correcta coordinación y seguimiento de este ministerio, había un maestro o *Prefecto de Decuria*. Después de la Decuria, también había procesiones en otros templos quiteños. En la procesión, los indios iban *"cantando todo el trayecto la letanía a la Virgen y la doctrina cristiana en su lengua"*. Cuando era posible, el sermón se realizaba en la plaza, donde se reunían hasta cuatro mil feligreses.

Para enseñar la doctrina cristiana, los Jesuitas de Quito reclutaron a varios de sus estudiantes de gramática y, especialmente a los indígenas ciegos[320]. Los catequistas o doctrineros no videntes, por su apostolado, recibían un salario que les "permitía vivir honradamente"[321]. Estos indígenas eran encargados de hacer rezar, de repetir la doctrina cristiana (por el método de preguntas y respuestas), y de entonar los cantos quichuas.

Estaba establecido que los colegiales del Seminario San Luis canten entre semana, con este horario: *"De doce y media a una y media, se cantará la media hora de canto llano, y la otra media de órgano, para lo cual acudirá el Maestro de Capilla de la Iglesia mayor, si no hubiere en el colegio un colegial suficiente que haga este oficio"*[322].

El P. Bernardo Recio, S.I., (1714 - 1791), en su capítulo: "De la Música en Quito", dejó un interesante testimonio:

---

316 Op. Cit., p. 172.
317 Jouanen, t. 1, 1941:111.
318 Lemmon, 1992: 214.
319 Jouanen, t. 1, 1941: 70.
320 En el siglo XVII, en España, algunas ciudades estaban llenas de mendigos. *"Los ciegos eran especialmente privilegiados y estaban autorizados para cantar canciones y vender almanaques"*. (Fuentes, 1992:181).
321 Jouanen, t. 1, 1941:78.
322 Jouanen, t. 1, 1941: 539.

"En las catedrales y otras iglesias hay músicas bien concertadas, y es mucho el número de los instrumentos músicos, flautas, oboes, vihuelas, cítaras, arpas, violines y violones, clavicordios, trompas y órganos. Pero todo esto se ha ido introduciendo muy poco a poco. Y esto ha sido de manera que oí allá a los que conocieron al primer inventor o introductor del uso del violín en aquellas partes, que fue un misionero nuestro alemán[323]*, el mismo que sacó a luz un muy acertado mapa del río de las Amazonas.*

Pero hoy día son tantos los violines, que están muy de sobra, y son muy comunes a los indios, entre los cuales hay muchos diestros tocadores de oficio. Y es cosa muy frecuente el tocarlos aun en las misas rezadas de algunos santos. Y algunos los tocan con tal primor, que hacen parecer la iglesia gloria. (...) Pero el instrumento más común, y el que con más primor manejan los indios, es el arpa. Es de manera, que en donde quiera se hallan arperos. Veránse muchos lugares o pueblos de indios, sin sastre ni zapatero. Faltará aquí el pan, allí la carne, acullá el vino; pero la arpa no puede faltar. A mí en las misiones me recreaba mucho el ver, cómo en todas se tocaba, y siempre bien. Tócanla en la Misa, en los bautismos, en la Salve y en otras varias funciones. Pero donde me complacía más era en la Vía Crucis; pues antes de cada paso tocaban los indios un verso muy tierno. A veces por una función sagrada se juntan muchos arperos, y es admirable la consonancia y ornato con que la tocan, y lucen muy bien el aparato de la función. (...). La fábrica de los órganos está por allá bien floreciente. Los hay bien primorosos, no sólo en las iglesias mayores, sino en otras muchas. Hay también buenos fabricantes, y los hacen de muy varias maneras, y aún algunos tienen la habilidad de sacar los bien selectos con materiales de poca costa. Fuera de los órganos mayores, vi allá muchos organillitos portátiles muy finos y primorosamente trabajados, los que traen, para variar con los instrumentos de cuerda, y cumplir así la letra del salmo de David: In chordis, et órgano, y con éstos y los instrumentos juntos, hacen una música, la más armoniosa, que pueda desearse, tanto en las iglesias, como en otras partes"[324].

Las reducciones del Marañón

El 6 de febrero de 1638 los jesuitas iniciaron las famosas Misiones del Marañón, o Misiones de Mainas en el Amazonas entre los ríos Santiago, Pastaza, Ucayali y Huallaga, labor que se extendió hasta 1768, año en que fueron expulsados en virtud de la Pragmática de Carlos III.

El historiador jesuita José Jouanen, citando el *Diario del P. Manuel Uriarte,* dice sobre las artes mecánicas, agricultura, comercio, dice:

"(...) los indios alcanzaron generalmente en los oficios que aprendieron de los misioneros un grado de habilidad sorprendente. (...) Junto con las artes mecánicas nuestros Padres cuidaron de adiestrar a sus neófitos en la pintura y sobre todo en la música, a la que eran tan aficionados los indios. Distinguiéronse en este empeño los PP. Bernardo Zürmuhlen, Wenceslao Breyer, Francisco Javier Zephyris, Martín Iriarte y Manuel Uriarte, quienes llegaron a formar buenos coros de cantores y diestros tañedores de arpa y de violín. A alguno que otro que mostraba excelentes

---

323 El P. Samuel Fritz (1654-1726).
324 Recio, 1996: 47-50.

disposiciones para la música, se le envió a costa de la Misión a aprenderla en Quito (...) Tampoco descuidaron los misioneros el promover la agricultura y aun introdujeron la ganadería"[325].

Don Francisco de Requena y Herrera, gobernador de Maynas, en su "Descripción" (1785), escribió entre otras cosas:

"En tiempo de los regulares expulsos procuraron que algunos aprendiesen los oficios de herreros, carpinteros y tejedores, dedicaron otros a que se adiestrasen en la práctica de la música (...) Del mismo modo no se ven por la Misión, aquellas librerías que ahora menos de 20 años dejaron los propios ex jesuitas en cada convento para entretenimiento, alivio, y enseñanza de los Misioneros; los pocos que existen como he visto en algunos pueblos están arrojados por el suelo, o a la merced de los ratones e insectos en algún cajón sin tapa, descuadernados, destruidos y mezclados confusamente las pocas hojas que han quedado de cada libro, con los de los demás"[326].

La enseñanza musical fue una de las más efectivas tácticas de evangelización. Algunos indios, además de ser diestros intérpretes de la música, también fueron copistas o constructores de instrumentos. Los aborígenes aprendieron a cantar: *salmos, antífonas, himnos, alabanzas y alabados*, "la *Salve, las letanías, coplas* en quichua", etc. En las *reducciones* de la actual Amazonía ecuatoriana – peruana, el arpa, el violín, fueron los instrumentos musicales más difundidos. Los indígenas con talento musical, eran enviados a Quito, para que aprendan a tocar instrumentos musicales. Otros misioneros en cambio llevaban a las reducciones, a varios *cantores o tañedores de instrumentos*, para que les ayudasen en la enseñanza musical.

Como parte de los servicios religiosos, en las procesiones, los jesuitas permitían ciertos cantos y danzas indias. Se produjo un proceso de innovación y sincretismo musical. La vigencia del *Kitiar* (cordófono, especie de violín de la Amazonía ecuatoriana, grupos Shuar y Ashuar), es un ejemplo de lo aseverado.

En las reducciones, los domingos se repasaba la doctrina, se cantaba la misa, por la tarde se rezaba el rosario por las calles del poblado, y de retorno a la iglesia, se cantaban las letanías. La fiesta de Corpus era una de las más solemnes.

En las misiones del Marañón se destacaron por su labor musical los Padres: Samuel Fritz, Breyer, Zurmühlen, Zephyris, Iriarte, Uriarte y el quiteño José Bahomonde.

Las Fiestas y la Música en la Colonia.

En 1668, el Obispo de Quito, Alonso de la Peña Montenegro, publicó el *Itinerario para Párrocos de Indios*, y entre los *"remedios"* que cita para quitar las idolatrías, supersticiones y hechicerías, menciona: *"No consentirles los bayles, y cantares o taquies antiguos en su lengua materna, ni general: porque en ellos tienen la memoria de la Idolatría, y hechizos: y consumirán los tamborillos, cabezas de venados,*

325 Jouanen, t. 2, 1943: 550.
326 Ponce Leiva, t. 2, 1994: 679-681.

antaras, y plumería: porque o son instrumentos de sus maldades, o les traen a la memoria el gentilismo"[327].

La música indígena, pese a estos propósitos de exterminio, ha persistido por siglos y sigue vigente en apartadas comarcas de las provincias de Cotopaxi, Chimborazo, Cañar, Azuay, Loja, Bolívar, Imbabura; la región amazónica, etc.

En la fiesta, la nación española se unía con la nación india. La fiesta era la reiteración ritual de los vínculos que unían al rey con sus súbditos. La ceremonia política, generalmente fue un acto colectivo festivo. La llegada o ingreso de personajes importantes, autoridades civiles, obispos, prelados forasteros, monjas, jefes militares, eran motivo para fiestas, que se iniciaban con desfiles, en los que había estandartes, arcos triunfales, comparsas, músicos interpretando *tambores, chirimías, clarines*, etc; en el templo se cantaba el *Te Deum*, luego habían otros actos festivos, presentaciones de obras de teatro, corridas de toros, saraos, etc. En América, se teatralizó a la política, la entrada de un personaje importante, se convirtió en pantomima popular. La plaza, fue el eje de la fiesta.

La vida urbana en la *Real Audiencia de Quito* no fue apacible. Es un mito aquella repetida frase que evoca a la tranquila y silenciosa *"franciscana ciudad de Quito"*. Nuestras urbes fueron dinámicos escenarios donde afloraron las contradicciones sociales, la fiesta, la feria, la comedia, el juego, los toros, la cultura del ocio, la dicotomía esplendor - miseria. En la fiesta, la élite necesitaba mostrar su esplendor, marcar la desigualdad, mantener un estatus; pese a ello, elite y pueblo se divirtieron juntos. La fiesta popular tuvo mayor impacto con sus fandangos, carnavales, bebidas, etc.; el pueblo también delimitó su territorio, y encontró en la fiesta, un espacio para la evasión y para mofarse de su miseria y de la riqueza ajena. La fiesta, es el acto social por excelencia. La fiesta fue una de las estrategias que utilizó la Iglesia Católica para introducir nuevas formas y prácticas religiosas, fue *"una sacralización diferente del tiempo"*[328].

El indio, embriagado de religiosidad popular y para consolidarse socialmente, pedía y pide al cura, o al "síndico", ser nominado "prioste" (organizador, cabecilla, rey) de la fiesta. El estatus de prioste, otorgado por la autoridad mestiza, lo distingue del grupo, es la culminación de su vida, de su trayectoria. Con la llegada de los españoles, las grandes fiestas y ceremonias públicas no desaparecieron. Los primeros cronistas valoraron positivamente la finalidad de la fiesta, lo que censuraron fue el objeto del culto (el sol).

La fiesta en la América Colonial tuvo tres ejes: 1. Fiestas religiosas. 2. Fiestas oficiales. 3. Fiestas profanas.

Fiestas religiosas. En la Época Colonial, los templos católicos fueron los elementos más importantes en el desarrollo de las urbes y *"en el establecimiento de una moral colectiva"*[329]. Quito tenía gran profusión de parroquias eclesiásticas, conventos,

327 De la Peña Montenegro, 1985: 191.
328 Ares Queija, 1989: 69.
329 Marchena Fernández, 1996: 11.

templos (iglesias), capillas, ermitas y recolecciones de penitencia, la religiosidad de los quiteños así lo exigía[330].

Entre las fiestas religiosas más importantes estaban la Fiesta de Corpus, la Semana Santa, Navidad, Los Reyes, Pentecostés, advocaciones de la Virgen María, San Juan, San Pedro, San Pablo, Santiago Apóstol, San José, Santa Teresa de Jesús, la Ascensión y la Santísima Trinidad, Dulce Nombre de Jesús, la fiesta de los Santos Patronos de la ciudad, fiestas de los fundadores de las órdenes religiosas, patronos o advocaciones de las cofradías, otras fiestas del calendario litúrgico, etc. En todas las fiestas, el elemento integrador y que ponía la alegría, era la música. Para la elite, la fiesta religiosa era un acto social más.

El pueblo, los músicos, conocen dos clases de Misas: las *cantadas y las rezadas*, en las primeras, hubo una activa participación de músicos y cantores.

La fiesta de "Corpus", "Corpus Christi", "Cuerpo de Cristo", fiesta del Santísimo Sacramento, o "fiestas de carros", se realiza luego del primer domingo de Pentecostés. (La fiesta es movible; dos meses después del Domingo de Pascua, entre el 21 de mayo y el 24 de junio). Es una de las fiestas más importantes del calendario católico. Conmemora la institución de la Sagrada Eucaristía. Coincide con la época del solsticio de verano y las antiguas fiestas andinas del *Inti Raymi,* y *Oncoy mita.*

En el siglo XV, la fiesta, y los desfiles de Corpus, eran muy populares en España, era la *"Fiesta Grande", la "Fiesta de Dios".* La procesión de Corpus, estaba presidida por la Cruz alta, guiones o estandartes; luego seguían la *"capilla de música",* cantores y ministriles; el clero; el pueblo piadoso que cantaba, y otros disfrazados: *"gigantes, moros, enanos, tarascas*[331] *- y sin duda sus zapateadores, aludidos por Cervantes"*[332].

Los niños cantores (tiples) que integraban el coro de la Catedral de Quito, o las "capillas de música", eran mantenidos y vestidos por cuenta de la Iglesia. Estos niños también tenían la obligación de bailar ante el altar mayor, especialmente en la fiesta de Corpus. El origen de esta singular práctica está en la Catedral de Sevilla[333].

En la fiesta andina de Corpus, además de los personajes mencionados, participaban: priostes, danzantes, cajeros - pingulleros, *"ángeles y demonios",* los demonios se identificaban con los "yumbos". Se comía el "Pan de Corpus", y se tomaba una bebida especial llamada "Champús", (colada o mazamorra de maíz, con dulce). La víspera de la fiesta se celebraba con música y "chamizas" (ritual del fuego, homenaje de luz y purificación).

Era obligación de los Cabildos *"que se hagan las fiestas"*, especialmente la de Corpus. Las actas de los Cabildos de Quito, Guayaquil, Cuenca, etc., tienen

330 Se le atribuye a Simón Bolívar, la siguiente descripción de las capitales de los distritos de la Gran Colombia: "¡Caracas, cuartel; Santa fe de Bogotá, universidad; Quito, convento!".

331 La tarasca era una figura grotesca parecida a una serpiente de cabeza desmesurada, o a un dragón monstruoso. Elemento propio de la procesión de Corpus; que con sus movimientos, hacía las delicias del público. La tarasca también está vinculada con San Jorge, (la iconografía representa a este santo, dominando a un dragón).
Hay un refrán que dice: "no hay procesión sin tarasca, ni función sin fraile".

332 Carpentier, 1988: 47.

333 Hernández, Balaguer, 1986: 34.

abundante documentación sobre la organización de las fiestas principales, y la nominación de los comisionados encargados de organizar las celebraciones.

Fiestas en Quito por la Canonización de San Raimundo (16 de abril de 1603)

A inicios del siglo XVII, una de las fiestas que se realizó con gran pompa en Quito, fue la celebración por la canonización de San Raimundo de Peñafort[334]. Los testimonios que he recogido sobre este evento, incluyen reiteradas menciones de instrumentos musicales y un sarao.

Para esta celebración se organizó una Novena de Misas cantadas a cargo del Cabildo y las Comunidades Religiosas, culminó con un desfile procesional que incluyó cuatro carros alegóricos.

Fray José María Vargas sobre esta celebración narra:

"La Merced inauguró la procesión con cantos corales y orquesta; desde Santo Domingo salió al encuentro también con varia música de flautas, chirimías, trompetas, chonconetas (chanzonetas); la concentración se realizó en la iglesia Catedral 'con repiques de campanas, trompetas, chirimías y atabales' y se cantó el Te Deum. El día que tocó a los franciscanos, llevaron ellos su 'música propia de vihuela, cornetas, chirimías, órganos y chonconetas'"[335].

En los libros de Cabildos de fines del siglo XVI, y principios del siglo XVII, con frecuencia se encuentran datos detallados sobre la organización de las fiestas de Corpus, Pentecostés y San Jerónimo.

Fiestas oficiales.

El nacimiento de un nuevo príncipe, el advenimiento al trono de un nuevo Rey, la llegada de un obispo, Virrey, Gobernador, Presidente de la Audiencia, cumpleaños reales, etc., eran motivos de celebración, fiesta y diversión, actividades inmersas en la cultura del ocio, propiciadas por la elite política y social.

Fiesta por el nacimiento del nuevo príncipe (1606)

El 19 de mayo de 1606, el Cabildo de Quito acordó celebrar un triduo de festejos por el nacimiento del nuevo Príncipe, aclarando que los dos primeros días haya toros y el tercero *"juego de cañas y toros y se den dos lanzadas y se conviden personas que den las lanzadas"*[336].

El 20 de febrero de 1606, el Cabildo de Quito recibió la noticia sobre el nacimiento del Príncipe Felipe IV, sucesor de Felipe III. Los Regidores Luis de Cabrera y Cristóbal de Troya fueron los encargados de organizar las fiestas. *"Se ordenó decir*

---

334 El 29 de abril de 1601, el *Beato Raimundo de Peñafort* fue canonizado por el Papa Clemente Octavo. San Raimundo había intervenido en la fundación de la Orden Mercedaria, fue tercer Maestro General de esa orden y penitenciario del Papa Gregorio IX. El Rey Felipe III propició esta canonización, "quien consideró el hecho honroso para España y ordenó que en todos sus dominios se celebrase fiestas de acción de gracias". (Vargas, 1986: 122).
335 Vargas, 1988: 15.
336 Op. Cit., p. 15.

misas de acción de gracias en los Conventos y Monasterios y se corrió bando, al son de atabales, trompetas y clarines, anunciando los festejos públicos".

Fiesta por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos (1631)

Cuando en Quito se conoció que Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, había dado a luz al príncipe Baltasar Carlos, hubo nueve días de fiesta.

El 27 de febrero de 1631, en el marco de esta celebración, también hubo *representaciones de algunos sucesos relativos a la historia de este país.* Hubo la simulación de una batalla, acto que puede tener varios puntos de análisis.

Generalmente se concibe al colonialismo español como un proyecto que impone *el olvido del pasado autóctono creando un hombre nuevo* pero esta mascarada, y otras que se celebran hasta la fecha, por ejemplo la *Yumbada* del 25 de Diciembre, en el *Barrio La Magdalena de Quito*, propiciaron y propician una cultura paralela, posibilitando que el hombre andino recuerde, mantenga y reviva su pasado. Las mascaradas tenían y tienen como elementos complementarios a la música y la danza.

Fiestas profanas. La música secular y la música vinculada a la escena.

Además de la música sacra, la música de las ceremonias religiosas y ceremonias oficiales, el pueblo cantaba y bailaba en sus fiestas populares y reuniones familiares.

"La fiesta popular, en cambio, se caracterizaba primero por ir al socaire de las organizadas por los anteriores, y segundo por mantenerse en arraigadas tradiciones, hispánicas o no; por ello, a menudo desborda a la fiesta oficial y hacía incluir a sus participantes en la algarabía popular: mascaradas, corridas de toros, carreras de caballos, riñas de gallos, bailes de todo tipo, juegos de cañas que rememoraban las guerras entre moros y cristianos (con naranjas, cañas y cualquier objeto arrojadizo relativamente poco contundente), carreras de sortijas, frontones (al pié o al rebote, cuatro por cuatro jugadores), tablados en las plazas con prestidigitadores, comedias (...) Un variopinto conjunto de diversiones ataviadas con las vestimentas comunes de alcohol, comidas, dinero, sexo, música y bailes.

Quizá la máxima ejemplificación de todo ello sean las fiestas de carnestolendas, los carnavales."[337].

La música secular

El historiador Federico González Suárez nos recuerda que en el último tercio del siglo XVI, los soldados acostumbraban cantar la siguiente copla:

El uno jugar y el otro dormir,
¡Oh, que gentil!
No comer y apercibir,
¡Oh! qué gentil!
El uno duerme y el otro juega:

337 Marchena Fernández, 1996: 32-34.

Así va la guerra.

Esta canción era una mofa que hacía alusión al Arzobispo Loaysa y al sevillano Licenciado Hernando de Santillán, primer Presidente de la Audiencia de Quito. El Arzobispo Loaysa pasaba largas horas jugando ajedrez, y el Licenciado Santillán *"durmiendo holgadamente más de lo necesario"*[338].

El fandango. Mario Cicala S.J., al describir los vicios de los habitantes de la ciudad de Quito y sus alrededores, en el siglo XVIII, señala al baile del fandango, como *"vicio de fatalísimas y escandalosas consecuencias"*, además dice, el *fandango* o fandanguillo es: *"(...) baile universal y de todas las clases sociales (...) sin orden (...) entre mujeres y hombres (...) algunos hacen los gestos más obscenos, las actitudes más escandalosas, los movimientos más insolentes, las acciones más nefandas y desvergonzadas (...)"*[339]. Coleti decía: *"Estos bailes y festejos (populares) en Quito no son solamente frecuentísimos, sino llevados a tal grado de licencia que no puede pensarse en ellos sin detestarlos"*[340]. El *fandango* fue común en toda América y fue la madre de muchos géneros musicales.

El *fandango*, música alegre y de galanteo, bajo pena de excomunión, fue prohibido en Quito, en 1757, por el Obispo Juan Nieto Polo del Águila[341].

En forma general, las fiestas de Quito tuvieron fama no sólo de ser frecuentes sino además licenciosas. El fandango, que fue común en toda la América, en Quito se consideraba que llegaba a extremos. Jorge Juan y Antonio de Ulloa lo describen como *"bailes, generalmente, dispuestos por los mismos religiosos para celebrar desde las tomas de hábitos, hasta el canto de la primera misa, realizados en las casas de los eclesiásticos.* [342] *Estos entretenimientos llegaban, frecuentemente a grandes desórdenes, debido a la profusión de aguardiente y mistelas (...)"*[343].

La música sacra en la época colonial fue omnipresente. Las manifestaciones artísticas no religiosas, como cantos y bailes colectivos de blancos, mestizos, negros e indios, tuvieron una infinidad de pastorales eclesiásticas y decretos canónicos condenatorios.

La célebre *Constitución* del arzobispo de Lima, Lobo Guerrero, que conminaba con trescientos azotes y otros castigos *"a todo indio que tocara tamboriles, bailara o cantase al uso antiguo en lengua materna"*[344], causó gran impacto. Pese a estas prohibiciones, secretamente se siguió bailando e interpretando fandangos y fandanguillos.

En estas circunstancias adversas, contexto cerrado, y singular forma de pensar, la música profana existió y sobrevivió como elemento integrador de las vivencias fundamentales del pueblo, incluso del propio clero.

Teatro

---

338 González Suárez, Ariel Nº 42, s.f.: 19.
[339] Cicala, 1994: 221
[340] Rumazo, 1972: 14.
[341] Costales, 1982: 3
[342] Juán y Ulloa, 1982: 482-542
[343] Benítez, s.f.: 221.
344 Moreno, 1930: 211.

Las fiestas de Corpus Christi, el nacimiento de infantes reales, la coronación de reyes, la llegada de obispos, presidentes, oidores, etc., se celebraban con la representación de obras de teatro. Una representación teatral se configuraba de la siguiente manera: *"primero la loa, luego los sainetes – uno entre la primera jornada y la segunda, otro entre ésta y la tercera- y, como remate, un fin de fiesta. Todo salpicado de bailes y canciones. El conjunto era un festejo"*[345].

Las loas inicialmente fueron un monólogo recitado por un actor, en el que se elogiaba a un personaje, al público, o a la ciudad donde se realizaba la representación teatral. Luego la loa se convirtió en diálogo, en pequeña pieza de teatro, que trataba sobre: el amor, la amistad, los reyes, los días de la semana, las letras, los colores, etc.

El género literario de los "Autos Sacramentales", o "milagros", contribuyó a divulgar los dogmas y misterios de la fe católica, entre ellos el de la Eucaristía. En Latinoamérica, la fiesta de Corpus, propició el desarrollo del teatro[346].

Según el P. Ernesto Proaño[347], *"desde 1550, más o menos a los diez y seis años de fundada esta ciudad (Quito), ya se daban en ella representaciones dramáticas"*.

Sin duda, a fines del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, en Quito se representaron obras teatrales escritas por Sor Juana Inés de la Cruz, (1648 – 1695) afamada poetisa y escritora mejicana, quien mantenía *"incesante correspondencia con colegas y admiradores de Madrid, Sevilla, Lima, Quito"*[348]. En las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, *"cada episodio y cada incidente estaba precedido o coronado por bailes y canciones"*[349].

En la Audiencia de Quito los lugares donde se representaban los *autos sacramentales* fueron el atrio de la iglesia, o la plaza. Las comedias se representaban en los patios o corrales de casas solariegas, o en el "salón" de actos de algún convento o colegio.

Y no solo las actuaciones musicales matizaban los "intermedios" de las presentaciones teatrales, a veces también había "intermedios de bailes". Por ejemplo, en Guayaquil, el 23 de abril de 1835, se presentó: *"la excelente comedia nueva en 4 actos, titulada el zeloso y la Tonta. Un lucido intermedio de bailes y el muy divertido sainete: El triunfo de las mujeres"*[350].

Los caciques músicos.

Resumen: En la época colonial, cada vez era mayor el número de mestizos y mulatos. Tomando como referencia a varios músicos, muchos de ellos desconocidos, este capítulo muestra a los nuevos actores sociales, el incipiente proceso de ennoblecimiento, el rígido sistema de castas. La guerra de los Habsburgos afectó a la economía de España y sus colonias. El programa borbónico de reorganización administrativa, tuvo un impacto inesperado, tanto en lo social como en lo económico. El gobierno, con el fin de elaborar los padrones y determinar las categorías fiscales

---

345 Paz, 1982:433.
346 Carpentier, 1988: 47.
347 Citado por Descalzi, 1968: 57.
348 Paz, 1982:553.
349 Op. Cit, p.442.
350 Descalzi, 1968:80.

para aplicar los tributos,[351] propició la diferenciación social. En la sociedad quiteña, el mestizaje no siempre fue de origen biológico, también fue fruto de un dinámico proceso de intercambio cultural, movilidad social,[352] un asunto sociocultural. En muchos casos, la vestimenta, el apellido, el oficio,[353] (incluido el oficio de músico), el idioma,[354] definían los límites étnicos.[355] Los caciques músicos, fueron una élite letrada con privilegios, que propiciaron la educación, transmisión y mantenimiento de las tradiciones musicales. Quito demarcó sus fronteras, la plebe, los músicos, conformaron los barrios.

1. Introducción.

"Chorreando odio
Pregonaron a los cuatro vientos
Que no éramos seres humanos
Sino animales.
Sin inmutarse,
Como si nada,
Nos despojaron de nuestro territorio,
Del dulce capulí de la alegría,
En el alma nos sembraron mataduras
Y nos pusieron de carnada de la Muerte".[356]
Euler Granda.

La persistencia musical de la sociedad quiteña es fruto de la actividad incesante de sus miembros, de olvidados[357] y anónimos músicos que no figuran en la historia oficial, en las crónicas o en los cuadernos de salarios de los músicos de las catedrales o monasterios importantes. El quiteño Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747 – 1795), prototipo de la Ilustración, consideraba que la ignorancia era el peor de los males; en *Primicias de la Cultura de Quito*, (Número 6, jueves 15 de marzo de 1792), escribió: *"...desde tres siglos ha, no se contenta la Europa de llamarnos rústicos y feroces, montaraces e indolentes, estúpidos y negados a la cultura. ¿Qué os parece, señores, de este concepto? Centenares de estos hombres cultos no dudan repetirlo y estamparlo en sus escritos".*[358]

[351] "Se entendía por 'tributarios' a los indios varones (las mujeres no tributaban; eran, por tanto exentas) en capacidad y edad de prestar servicio, de edades que iban desde los 18 hasta los 50 años, tanto casados como solteros". Larrain Barros, 1980:145.
[352] Francisco Ruchinachay, cacique de Punín (provincia de Chimborazo), en su memorial a la Real Audiencia de Quito, hacia 1759, dejó este testimonio: *"Los indios... se retiran a diferentes lugares y provincias como es a la ciudad de Quito, Macas, Guayaquil. Villa [de Riobamba] y Latacunga en donde se pierden todos los indios domiciliados a otros Gobiernos... y en los calientes Guayaquil, Barbacoas, Angamarca y Canelos se visten de güiracochas y no pagan tributos reales".* Moreno, 1985:389. Citado por Espinosa Apolo, s.f.:23
[353] "En la década de 1570, españoles e indios podían encontrarse todavía en las mismas categorías de oficios". (Minchom, 2007:63).
[354] En los siglos XVIII, XIX, varios miembros de la élite, o familias mestizas, hablaban el quichua y el español; hubo niños blancos y mestizos que fueron expósitos, o criados por nodrizas indias, ellos dominaban el quichua, el ejemplo más célebre es el de nuestro primer historiador, el Padre Juan de Velasco (1727-1792).
[355] En este fragmento de un documento de 1605, se confirma lo señalado: "La lengua común de estos indios es la castellana. Todos son muy españolados y muchos saben leer y escribir, y en cada lugar hay muchos que cantan diestramente canto de órgano y ofician en las iglesias..." Citado por Espinosa Apolo, s.f.:26
[356] Fragmento del poema: "A Propósito del Quinto Centenario del Saqueo Genocidio y Devastación de América por la Amantísima Madre España", por Euler Granda.
[357] A partir de los datos dispersos: fecha que fue compuesta la obra, la jerarquía o título del músico (don, licenciado, maestro, bachiller); el nombre de quien o quienes cantaban cada voz, muchas veces escrito en los márgenes de las partes, ayudan a la reconstrucción biográfica de personajes, y es posible esclarecer fechas; si hay nombres femeninos, es posible determinar que esa obra perteneció a un fondo conventual, etc.
[358] Espejo, t. III, 2008: 167.

El Nuevo Mundo, *América*, al inicio fue visto por los españoles como el paraíso terrenal,[359] un lugar utópico;[360] el Dorado, un sitio donde habitaban seres mitológicos, amazonas. Cristóbal Colón, en su primer viaje sobre los indios que salieron a recibirlo en la isla de Guanahaní, anotó en su diario: "Ellos no traen armas ni las conocen... Deben ser buenos servidores y de buen ingenio... Me pareció que ninguna secta tenían".[361] Pedro Mártir de Anglería, primer cronista del nuevo mundo, en carta dirigida a los cardenales, dijo sobre los indios: "Son gente desnuda, no salvaje",[362] desde el primer momento se reconoció la existencia de una civilización en esos lugares, pero para justificar la colonización y sus excesos, hubo españoles quienes decían que los pobladores del nuevo mundo no tenían alma, que ni siquiera eran seres humanos y por consiguiente fueron calificados de: primitivos, bárbaros, no evolucionados, incultos, estáticos, etc.. En 1537, el Papa Pablo III, en la bula *Sublimis Deus*, suponiendo la racionalidad del indio, *"como verdaderos hombres que son"*, declaró que los indios *"pueden usar, poseer y gozar libre y lícitamente de su libertad y del dominio de sus propiedades, que no deben ser reducidos a servidumbre"*.[363]

Alonso de la Peña y Montenegro, Obispo de Quito, en 1668 publicó en Madrid el *Itinerario para Párrocos de Indios.* En ese libro, sobre la calidad humana de los indios decía:

> *... la mayor parte son rudos, poco disciplinables, de que nace no saben la Doctrina; y aunque la sepan de memoria, no levantan la consideración a lo espiritual, por ser sumamente terrenos y hacen solo aprecio de lo temporal, con que solamente se agradan de lo ceremonial, y por esta causa hay entre ellos innumerables supersticiones y vanas observancias. Son también inclinados a la embriaguez, en que ponen su mayor felicidad, de donde nace estar muy de ordinario privados del discurso, y por esta causa no estiman la honra de sus mujeres ni de sus hijas [...] y son sumamente holgazanes [...] Son tímidos y cobardes, de que proviene ser sumamente mentirosos: por lo cual a sus dichos y declaraciones no se les da entero crédito en juicio: y finalmente son gente miserable, a quienes competen todos los privilegios de los tales.*[364]

Varios filósofos, escritores,[365] creían y repetían que *"América era el lugar escogido*

---

[359] Cristóbal Colón, en las cartas que envió a la reina Isabel, describía a las Indias, como el paraíso terrenal.

[360] "¿Existe un espacio donde el proyecto divino y el proyecto humano puedan reunirse armónicamente? Tomás Moro, el autor de *Utopía* (1516), da respuesta en el título mismo de su obra que no existe tal lugar. *U – topos* es ninguna parte. Pero la imaginación europea respondió prontamente: Ahora sí existe semejante lugar. Se llama América.
De acuerdo con el historiador mexicano Edmundo O'Gorman, América no fue descubierta; fue inventada. Fue inventada por Europa porque fue necesitada por la imaginación y el deseo europeos. Para la Europa renacentista debía haber un lugar feliz, una Edad de Oro restaurada donde el hombre viviese de acuerdo con las leyes de la naturaleza". (Fuentes, 1992:133).

[361] Citado por Jorge Carrera Andrade, "La originalidad hispanoamericana", Diario *El Comercio,* 14 de mayo de 1978. (Carrera Andrade, 2008:51)

[362] Op. Cit., p. 51.

[363] *America Pontificia primi saeculi evangelizationis, 1493-1592*, ed. Joseph Metzler, I, Vaticano 1991, 364-366. Documentos para el estudio de la Historia de la Iglesia en América Latina, en: http://usuarios.advance.com.ar/pfernando/DocsIglLA/index.htm#Tabla, Acceso: 25 de abril del 2010.

[364] Citado por Valdano, 2005: 193 s.

[365] Atanasio Kircher S.J., Corneille De Pauw, Thomas Raynal, el abate Guillaume, Jean Bodin, Denis Diderot, David Hume, Montesquieu, etc.

para la generación espontánea de insectos, gusanos y reptiles con sangre fría, nacidos del agua y de la putrefacción; de criaturas y hombres débiles y más pequeños que los de África y Europa".[366] En oposición a estas ideas, el francés Jean Jacques Rousseau,[367] decía que: *"América era tierra predilecta y escogida por Dios, [la] Virgen, y no [era] tocada aún por la civilización de occidente".*[368] De igual manera, varios jesuitas quiteños rechazaron la teoría de la generación espontánea en América, entre ellos: Juan de Velasco, Ayllón, Crespo y Andrade. El poeta, filósofo y físico, Juan Bautista Aguirre, jesuita, natural de Daule [Guayas], profesor de filosofía del Colegio San Luís de Quito, en 1758, bajo una visión cristiana, fue el primero en defender "la igualdad del hombre hispano y del indio"[369] y rechazó la generación espontánea, *afirmó que "los animales, aún aquellos que se llaman insectos, no son engendrados por la podredumbre, sino que provienen de huevos de gérmenes".*[370]

El Jesuita italiano, Mario Cicala, quien vivió en Quito de 1743 a 1767, escribió:

> *Los talentos naturales de aquella gente no son despreciables. Si hablamos de los indios por todo lo que hemos referido hasta aquí, debemos confesar que sus ingenios son tan perspicaces y capaces por lo menos para aprender las artes mecánicas, como lo son los de las de esas naciones europeas, engañándose grandemente quienes creen que los indios son más bien animales que hombres, de inteligencia obtusa, de una capacidad mucho menor que la ordinaria. Podría aducir mil pruebas para demostrar con evidencia lo contrario. (...) Asevero solamente que vaya allá el europeo más sagaz y vea si puede engañar y convencer a un solo indio...* [371]

Eugenio de Santa Cruz y Espejo fue *"El primer laico de Quito, que defendió la libertad de los americanos de pensar y hablar inclusive sobre el destino de las Indias – ya en 1779 y 1780-, y que por lo tanto los americanos eran hijos de Cristo como los blancos".*[372] Eugenio Espejo fue el primero en asumir una conciencia social. En estas discusiones, también participaron los músicos, entre otros, José López Ruiz, Chantre de la Catedral de Quito, en 1789, sobre el valor del negro y del indio dijo: *"son... nuestros hermanos y tienen un Padre común con nosotros en el orden natural y sobrenatural".*[373]

Difusión e impacto de la música hispana. Lo español era sinónimo de "legítimo". La música que floreció en América, en Quito, fue expresión de la cultura de la *legitimización. "... el ideal era legitimarse a través de lo universal europeo copiando o imitando (en sus formas y conceptos) las manifestaciones literarias o artísticas de España, paradigma axiológico de lo bueno, lo bello y lo correcto".*[374] Todo estaba en función de la religión y al servicio de ella, la filosofía era definida como su esclava.

---

[366] Keeding, 1989: 269.
[367] Jacques Rousseau (1712 – 1788), filósofo, pedagogo, escritor, músico francés. Fue uno de los principales colaboradores de la *Encyclopédie,* se encargó de la redacción de los artículos de música.
[368] J. J. Rousseau: "Discous sur L' origine et les fondements de L' inégalité parmi les homes", citado por Keeding, 1989: 269.
[369] Op. Cit., p. 270.
[370] Villalba, 1987: 131.
[371] Cicala, 1994: 211.
[372] Keeding, 1989: 272.
[373] Op. Cit., p. 273.
[374] Valdano, 2006:9 0

En los estudios del arte, de la música concretamente, lo importante era el contenido[375] y no la forma. En la cultura colonial fue muy importante el *pensamiento escolástico*, la "palabra", el verbalismo, la retórica. La cultura de la palabra fue exclusiva y excluyente, la ejerció el clero, los legistas y oidores. El púlpito era un importante medio para adoctrinar, impactar, maravillar, y conmover a las masas, *"...el rasgo fundamental del pensamiento artístico del barroco es la retórica, su finalidad: convencer, persuadir".*[376] En la cumbre de la sabiduría estaba el saber teológico, la filosofía. La teología, las artes, se encontraban aprisionadas en esquemas petrificados. La música, inicialmente debía seguir los esquemas del ritual, de la liturgia practicada en la Catedral de Sevilla. Esta visión, estos esquemas, frenaron la creatividad, la originalidad; pese a estas limitaciones, hubo compositores que nos han dejado valiosas obras musicales. El templo fue el espacio para el estreno y difusión de la música sacra. La historia de la música de la América colonial española considera una alta dosis de elementos provenientes de la música europea de los períodos renacentista y barroco, complementada por la música aborigen que resistió a la conquista, la música africana (innovada), y la combinación de las tres corrientes mencionadas.[377]

El sistema de enseñanza fue hermético, de *"enseñanza dirigida".*[378] En las universidades, se estudió el *Trivio* (gramática, retórica y lógica), el *Cuadrivio* (geometría, aritmética, *música* y astronomía), teología, derecho y filosofía. Las ideas de Santo Tomás de Aquino, el escolasticismo, fueron determinantes en la cultura política de América Latina.[379] De igual manera, hubo gran influencia del pensamiento[380] de San Agustín, especialmente en los ámbitos espiritual y político.

La música, su enseñanza, la composición y difusión, en la época colonial, estaban al servicio y bajo el control de la religión católica. Los frailes y monjas impusieron en Latinoamérica, los patrones estéticos vigentes en Europa. Los templos, monasterios y conventos fueron los principales centros donde se desarrolló la actividad musical. Para optimizar la evangelización, animar el culto, la liturgia, construir templos, etc., los misioneros católicos formaron: catequistas, músicos, cantores, copistas, albañiles, carpinteros, pintores, escultores, plateros, etc. Fray Jodoco Ricke, el 27 de diciembre de 1551, en el convento franciscano de Quito, fundó el *Colegio de San Juan Evangelista,*[381] que luego se denominó *Colegio de San Andrés*, donde enseñó[382] a los

[375] Para que a través de él brillara la verdad dogmática.
[376] Valdano, 2005: 238.
[377] En nuestro medio, todavía no se han realizado estudios musicales específicos, que tomen en cuenta a la música de los indios, o de los esclavos negros, en la época colonial. El tratamiento de estos grupos, ha sido muy tangencial.
[378] Fuentes, 1992: 153.
[379] *"El propósito de la política, su valor supremo, superior a cualquier valor individual, era el bien común. Para alcanzarlo se requería la unidad, el pluralismo era un estorbo. Y la unidad sería alcanzada de manera superior gracias al gobierno de un solo individuo, no a través del capricho de múltiples electores". Op. Cit., p. 153.*
[380] *"La gracia de Dios no es directamente asequible a cualquier individuo sin la asistencia de la Iglesia. Para llegar a Dios, se debe pasar por la jerarquía eclesiástica. La Iglesia era la depositaria legítima de la verdad revelada, la tradición, y denunciadora infalible del error. La crítica, la investigación individual, estaban negados".* Ibíd., p. 153.
[381] El 27 diciembre de 1551, en el convento franciscano de Quito, por iniciativa de fray Jodoco Ricke se fundó el *Colegio de San Juan Evangelista*, llamado desde 1559, *Colegio de San Andrés*, en agradecimiento al patrocinio del Virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza. (Moreno, 1998:267-270).
[382] *"Enseñó [Fray Jodoco] a arar con bueyes y (...) (enseñó) la manera de contar en cifras de guarismo, hacer yugos, arados y carretas... castellano... además enseñó a los indios a leer y escribir (...) y tañer todos los instrumentos de música, tecla y cuerdas, sacabuches y chirimías, flautas y trompetas y cornetas, y el canto de órgano i llano".* (Tomado de: "Espejo de Verdades", opúsculo descubierto por

hijos de los *caciques* y a algunos mestizos huérfanos, varios oficios y a cantar y tocar instrumentos musicales. Los hijos de los caciques que venían de lugares distantes vivían internos en el convento de los franciscanos. Fray Jodoco Ricke, en contraste a los adjetivos negativos generalmente aplicados a los indios, en carta enviada el 12 de enero de 1556, sobre los alumnos del Colegio de San Andrés, escribió: "aprenden con facilidad a leer y escribir y a tañer [tocar] cualquier instrumento".[383]

En este Colegio se formó el indio Cristóbal de Caranqui, "cuyo virtuosismo como cantante y ejecutante fue alabado en un informe enviado a Madrid".[384] Reginaldo de Lezárraga escribió:

> *Conocí en este colegio [de San Andrés], un muchacho indio llamado Juan, y, por ser bermejo de su nacimiento, le llamaban Juan Bermejo, que podía ser tiple en la capilla del Sumo Pontífice. Este muchacho salió tan diestro en el canto de órgano, flauta y tecla que, ya hombre, le sacaron para la iglesia mayor, donde sirve de maestro de capilla organista. De éste he oído decir que, llegando a sus manos las obras de canto de órgano de Francisco de Guerrero, maestro de capilla de Sevilla, famoso en nuestros tiempos, le enmendó algunas consonancias, las cuales, venidas a manos de Guerrero, conoció su falta.*[385]

En Quito, el Colegio de San Andrés laboró oficialmente desde 1551 hasta 1581, pero la enseñanza musical de los franciscanos continuó por siglos en las doctrinas y parroquias a su cargo y, desde el siglo XVII, aunque en menor escala, a través del noviciado y Colegio de San Buenaventura. El Colegio San Nicolás de Tolentino de los padres agustinos, sucesor del Colegio de San Andrés, con el apoyo y coordinación del maestro Gabriel Ango Caranqui (Carvajal), continuó con la enseñanza musical desde 1581 hasta 1596. También hay que destacar que desde 1586 hasta 1767, es decir durante 181 años, los jesuitas brindaron un gran aporte a la enseñanza y práctica musical; ellos, en 1587, abrieron en Quito un colegio para españoles y caciques indios; en 1594, abrieron el Seminario conciliar de San Luis Rey y, el 15 de septiembre de 1622, la célebre Universidad de San Gregorio Magno, centros en los que la práctica musical se cultivó con esmero.

La habilidad musical de los quiteños muchas veces fue requerida en lejanas ciudades como Popayán; señala Don Diego y don Agustín Pullupagsi:

> *El primero, habitante de Quito, y el segundo, de Cotocollao. Indios músicos y cantores de renombre. Luis Bretano Catillejo, de Popayán, los contrató en 1605 para que cantaran '...la misa nueva..." con música de vigilia. Para ello '...debían llevar los libros de canto de*

Marcelino de Cieza, en el Archivo de Indias de Sevilla, [según el historiador González Suárez, fue escrito en la Isla Española en 1575], fue reproducido en: "Breve historia Ordinis Minorum – Vandem – Haute. – P. Marcelino da Civezza. Storia Universale delle Missioni Francescane", s. f. – Citado por: *1.* Compte, Francisco: Varones Ilustres de la Orden Seráfica del Ecuador. *2.* González Suárez, s. f. p. 20 (Ariel, 39). *3.* Navarro, 1955: 118. *4.* Stevenson, Robert: La Música en Quito, Banco Central del Ecuador, Quito, 1989: 8. *5.* Moreno, 1998: 272, etc.

[383] Stevenson, 1989: 8.

[384] Op. Cit., p. 8.

[385] Citado por: Moreno, 1998: 274 s.

órgano y de canto llano...', y además, tenían la obligación de 'enseñar a tañer las chirimías...'[386]

Se les costearía el viaje a Popayán, así como la alimentación y el pago sería de '...treinta pesos de oro en polvo de lo que comúnmente corre en la dicha ciudad de Popayán....', para don Diego. A don Agustín le entregarían ' ...veinte y cuatro pesos en polvo o reales...[387]

El ciclo educativo del período colonial culminó en 1810, con la apertura en el Convento de San Agustín, de la "Escuela de Música" teórica y práctica, dirigida por el fraile agustino Tomás de Mideros y Miño de San José. De igual manera, el Padre franciscano Antonio de Altuna, organizó en el convento de San Francisco, las clases de órgano y canto llano, las mismas que duraron hasta 1816.

Los niños que tenían buena voz y aptitudes musicales tenían desde pequeños la opción de ingresar al coro de la Catedral (los seises). Al pasar los años, los jóvenes músicos indios y mestizos fueron un atractivo para algunas mujeres solteras y casadas, por lo que hubo "excesos" y quejas que incluso llegaron al Rey, quien, para "*evitar los grandes pecados que los susodichos [músicos] cometen*", expidió en 1565 una Cédula. Los músicos, en ese documento, son tratados de "holgazanes" y personas que "hacen otros vicios anexos a la ociosidad".

Múltiples son los testimonios que destacan el talento y habilidad musical de los indios, por ejemplo, "En sus cartas annuas al General de los Jesuitas en Roma, ya durante los siglos XVII y XVIII, los misioneros de esta Orden le explicaban que la disposición para la música de los habitantes del Continente Americano era superior a la de los de Europa"[388].

En la *Provincia Jesuítica de Quito*, desde 1730, en la reducción de los jesuitas de Santiago de la Laguna, el Padre Bernardo Zurmühlen:

...habilitó a ocho o diez muchachos para cantar Misas de cantos tan armoniosos y bien ordenados, que a juicio de algunos padres acostumbrados a oír buena música en Europa, no tenían en que ceder (los cantos de dicho coro) a los más armoniosos y arreglados de una capilla de música completa.[389]

Pese a estos testimonios hubo, por lo general, desprecio y subvaloración para el indio y su cultura. En Latinoamérica predominó el pensamiento eurocéntrico, considerado único, verdadero y auténtico. En la colonia se impuso la filosofía occidental, la concepción reduccionista, una ideología "super – cultural" excluyente, paradigma ideal y árbitro entre las otras culturas.

"En la primera etapa de colonización se produjo el sojuzgamiento y el inicio del despojo de los pueblos indios".[390] En lo musical se produjo un interaprendizaje. Los

---

[386] ANH/PQ Sec. Prot. Notaria 1, 1603. Concierto con don Diego Agustín, indios con Luis Bretón, fol. 261. Fernández Salvador y Costales Samaniego, 2007: 296.
[387] Ibídem, fol. 261.
[388] Fernández de la Cuesta, 2012:1.
389 Chantre y Herrera. Citado por Moreno, s.f.: 23–25, y Jorge Villalba S.I., Revista Opus, N 29, p. 70.
390 Ayala, 1994: 32.

frailes franciscanos, los agustinos, los jesuitas, las monjas conceptas, las monjas de los conventos de Santa Clara, Santa Catalina, etc., enseñaron música europea a los indios, criollos, mestizos, en los conventos, a las *"donadas"*, *"educandas"*, criollas seglares, etc. El aporte de la música de los indios y negros fue significativo, hubo un proceso normal de innovación musical. En las crónicas, en las "relaciones histórico geográficas", hay información destacada de la cultura oficial, de la música dominante.

Si rompemos la frontera "nacional" (actual Ecuador) y pensamos con objetividad en la unidad del imperio español, la estructura y organización de las órdenes religiosas[391] encontraremos que en Quito y en otras regiones, se difundieron con profusión las obras de compositores, tanto de España, como de los otros virreinatos. Quito fue un importante centro musical, para animar el culto, la liturgia, las fiestas religiosas; desde inicios de la época colonial hubo una pléyade de músicos viajeros y residentes, compositores, maestros de capilla, cantores, ministriles, organistas, etc., que aportaron con sus conocimientos y experiencia, al desarrollo de la vida musical de la sociedad quiteña. Obispos, frailes, monjas, músicos, cantores seglares, circularon por los territorios iberoamericanos dejando y llevando copias de obras musicales de su región, papeles de música impresos, manuscritos,[392] métodos para la enseñanza de instrumentos musicales, manuales para el aprendizaje del canto llano, libros de teoría, villancicos, etc. En una misma orden religiosa el intercambio o rotación de monjas o frailes músicos entre un convento y otro fue una práctica común que ayudó a elevar los niveles académicos, difundir e intercambiar obras musicales. Por ejemplo el jesuita cuencano,[393] José (Josef) Hurtado (1578- 1660), instaló en el templo de la Doctrina de Fontibón, [actual Bogotá, Colombia], el primer órgano fabricado en Nueva Granada y fundó una escuela de música. Por testimonio del Padre Bernardo Recio S.J., conocemos que a mediados del siglo XVIII llegó de Alemania a Quito, una *capilla [de músicos] muy completa. Unos con flautas muy sonoras, otros con violines y trompas, y todos muy industriados en los puntos de solfa (...) Estos trajeron varias canciones y raros modos músicos, que iban aprendiendo los músicos de Quito".*[394] Quito nunca ha sido un receptor pasivo,[395] también aportó a la música de la

---

[391] Conviene señalar que, en diversos períodos, algunas órdenes religiosas pertenecieron a la *"Provincia del Perú" o a la "Provincia Quitense"*, por ejemplo, dentro de la estructura y organización de los franciscanos, inicialmente en 1553, existió el régimen de Custodia (Custodia de San Pablo de Quito), agregada a la Provincia de los Doce Apóstoles de Lima. Cuando se incrementó el número de religiosos, en 1565, se organizó la Provincia Franciscana de Quito.

Según la Cédula de 1563, los límites de la Audiencia de Quito eran: "por la costa hacia Panamá hasta el puerto de la Buenaventura inclusive y por la tierra adentro a Pasto, Popayán, Cali, Buga y Champanchica y Querchicona".

"Incontables cédulas reales, la más importante de las cuales data del 2 de abril de 1691, asignaron toda la provincia de Mainas a la jurisdicción administrativa y judicial de la Audiencia de Quito y a la jurisdicción eclesiástica de la Diócesis de Quito. Los límites de la provincia abarcaban toda la cuenca del alto Amazonas, sobre la cual los españoles ejercían control o reivindicaban derechos. Las provincias jesuitas y franciscanas en Quito apoyaban y mantenían sus respectivas misiones en Mainas". (Phelan, 1995: 75).

En *1761, la "Provincia Jesuítica de Quito", incluía: "doce colegios, una casa de probación, una residencia, tres misiones (...) Los colegios funcionaban en Buga, Popayán, Pasto [actual Colombia], Ibarra, Latacunga, Riobamba, Cuenca, Loja, Guayaquil. En Panamá, que dependía de Quito, el Colegio universitario de San Francisco Javier...".* Villalba Freile, 1987: 102.

[392] No debemos olvidar que en el Colegio de San Andrés de Quito, algunos alumnos aprendieron a copiar libros de música.

[393] Ciudad andina del actual Ecuador.

[394] Recio, 1996: 47-50.

[395] Quito, también ha aportado al Perú, con dinero de las "cajas reales de su distrito", por ejemplo, para la Universidad de la ciudad de los Reyes. En la Relación de 1625, del Doctor Antonio de Morga, Presidente de la Real Audiencia de Quito, por "merced a la Universidad de la ciudad de los Reyes" del Rey Felipe III, se da cuenta del envío de "2.000 pesos y ocho reales cada año en los novenos decimales tocantes a la Real Hacienda". Ponce Leiva, tomo 2, 1994: 116.

región: con frecuencia varios talentosos indios de las Misiones Jesuíticas del Marañón, (incluidos los territorios que hoy pertenecen al Perú), fueron enviados a estudiar música, en Quito, el jesuita Chantre y Herrera, dejó este testimonio: *"Distinguiéronse en este empeño los padres Bernardo Zürmuhlen, Wenceslao Breyer, Francisco Javier Zephyris, Martín Iriarte y Manuel Uriarte, quienes llegaron a formar buenos coros de cantores y diestros tañedores de arpa y de violín. A alguno que otro [joven] que mostraba excelentes disposiciones para la música, se le envió a costa de la Misión a aprenderla en Quito... ".*[396]

En 1764, en el Convento de San Agustín[397] de Quito, habían 3 organistas peruanos, los frailes Victoriano Zamora, Raymundo Yánez, y Teodoro Pizarro; ese mismo año los mercedarios también tenían en sus conventos, varios frailes músicos peruanos: *"[Quito] Hermano fray Francisco de Ths, peruano, maestro de capilla, organista. Hermano fray Simón Salazar, peruano, de 31 años, músico. Hermano fray Diego Bolaños, peruano, 58 años, maestro de capilla y organista del convento de Riobamba. Hermano fray Miguel Ortiz, peruano, 21 años, residente en Latacunga, organista del convento de esa ciudad".*[398] Sin duda, algunos de ellos aprendieron la música en Quito y los que vinieron del Perú con conocimientos musicales, ayudaron al perfeccionamiento musical y difusión de las obras de los compositores del Virreinato. Cosa parecida aconteció con otras órdenes religiosas: en 1767, en la lista de los 153 jesuitas expulsados de los colegios[399] y casas de Quito, Latacunga, Ambato, Riobamba, Guayaquil, Cuenca, Loja e Ibarra (ciudades del actual Ecuador), se encontraban: 29 españoles, 14 colombianos, 10 italianos, 9 alemanes, 6 panameños, 4 peruanos, 2 portugueses, 1 sueco y 1 austríaco.[400]

La movilidad de los músicos propició la innovación y un dinámico intercambio musical. Según Bárbara Pérez Ruiz:

> *...durante los siglos XVI y XVII hubo un intenso intercambio entre los distintos virreinatos, y más concretamente entre las capillas musicales de sus catedrales, un flujo constante de papeles de música, ministriles, cantores, maestros de capilla, lo cual resulta, a la mira del musicólogo actual, o un grave o un maravilloso factor de dispersión.*[401]

La música, principalmente de los compositores españoles Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, maestros de capilla de la Catedral patriarcal y metropolitana de

---

[396] Jouanen, t.2, 1943: 550.

Chantre y Herrera, también menciona al P. Wenceslao Breyer, destacado violinista, quien laboró en la misión de San Joaquín de Omagua, *"hizo aprender a tocar el arpa en Quito a un mozo Andoa, costeándole todo lo necesario desde la misión"*. Chantre y Herrera. Citado por Jorge Villalba S. I, Revista *Opus,* N 29, p. 70-71.

[397] "Los misioneros agustinos patrocinaron la publicación, en Ciudad de México, del primer libro de música impreso en el Nuevo Mundo. Su Ordinarium (1556), que consta de ochenta páginas (...) fue alabado no sólo en la Nueva España, sino también en la península ibérica y el Perú". (Stevenson, 1992:10).

[398] Fernández-Salvador y Costales Samaniego, 2007:297.

[399] Pertenecían a la "Provincia Jesuítica de Quito", los colegios de Buga, Pasto, Popayán (actual Colombia) y Panamá, además las Misiones de Mainas en la región oriental y la de Guaymies en el territorio del istmo de Darién. En la ciudad de Quito habían tres casas: El Seminario de San Luís, el Noviciado y el Colegio máximo de San Ignacio.

[400] "Su expulsión habría sido, acaso más difícil, si todos ellos hubieran sido criollos, nativos de estas ciudades; pero no sucedió así, porque la mayor parte era de extranjeros: alemanes, bohemios, sardos, italianos: los españoles y lo nativos de Quito y de otros puntos de la presidencia eran relativamente pocos...". González Suárez, Clásicos Ariel N. 63, t. 8vo., s. f.: 170

[401] Pérez Ruiz, 2002: 22.

Sevilla, era muy conocida en las colonias españolas debido a que la Liturgia de la mencionada catedral era imitada en todas las catedrales del Nuevo Mundo. La Corona española, de manera esporádica enviaba obras musicales a las Catedrales del Nuevo Mundo.[402] En América hispana el nombramiento de Obispos, la movilidad del clero, la presencia de nuevos religiosos, maestros de capilla, los sínodos y capítulos, fueron factores que propiciaron el intercambio o difusión de obras musicales, entre otros, de los compositores Antonio de Cabezón, Manuel Blasco, Gutierre Fernández Hidalgo, Tomás de Torrejón y Velasco, Cristóbal Galán, Juan de Araujo, Hernando Franco, Pedro Bermúdez, Marcos Portugal, Cayetano Pagueras, Gonzalo García Zorro, Joseph Hortuño, Alonso Lobo, Roque Ceruti, Doménico Zipoli, José Cascante de Nueva Granada; Antonio Durán de la Mota, José Orejón y Aparicio, Fray Toribio del Campo, Fray Cipriano Aguilar, y Pedro Jiménez de Abril, del Virreinato del Perú; etc.

Gutierre Fernández Hidalgo, maestro de capilla, organista de la Catedral de Quito desde el 12 de enero de 1588, al 6 de febrero de 1590, firmó el 22 de enero de 1607 un contrato con Diego Torres, S. I. de Paraguay, *"con la esperanza de publicar su obra completa en Francia o España..."*. El costo del pago de la imprenta era de 1500 pesos y esperaba recibir 50 copias impresas de los 5 volúmenes de su obra o 250 libros. *"Deseaba que dos copias de cada volumen fueran donadas a su adorada Catedral del Cuzco, otras dos copias al Convento de la Encarnación en Lima y una copia de cada volumen a las Catedrales de Quito y Bogotá"*.[403] Hubo intercambio musical permanente, al menos entre las Catedrales de Bogotá, Quito, Lima y La Plata (Sucre).

En la Catedral de Quito, en el siglo XVIII, la crisis económica propició la ausencia temporal de músicos calificados; en contraste, la música cultivada por los jesuitas de Quito estaba en un alto nivel. No debemos olvidar que los jesuitas estaban a cargo de la formación del clero secular, del único seminario conciliar que entonces tenía la diócesis de Quito. Los futuros sacerdotes, además de estudiar filosofía y teología, también se ejercitaban en la sagrada liturgia, en el canto llano, etc. En las fiestas principales "la capilla o cantores que en el colegio hubiere" o del seminario, acudían al coro de la Catedral de Quito, templo ubicado muy cerca del colegio de los jesuitas; según el P. Mario Cicala: *"[En la Iglesia de la Compañía de Quito, el 21 de diciembre de 1741], se entonó el Te Deum laudamus, cantado con armoniosa música, bien concertada, la mejor que ofrecía aquel país y aquella ciudad, Capital de toda la Provincia"*.[404]

Es verdad que la crisis económica del siglo XVIII se refleja en cierto estancamiento de la música que se practicaba en la Catedral y en los bajos salarios de los músicos, pero ese no es el único indicador del quehacer musical quiteño, hubo otras órdenes

---

402 En julio del 2001, el equipo del proyecto de Patrimonio Musical Latinoamericano, integrado entre otros por Alejandro Massó, en el archivo de la Catedral de Quito, encontró las partituras de la *Misa Funeral compuesta por la muerte del rey Felipe II*, por su Maestro de Capilla Phillippe Rogier (Ca. 1561 – 1596), músico franco - flamenco. La Corona Española envió esa obra musical, a todas las Catedrales de América, para que se cante a la muerte del Rey. En el mundo, solo existen dos libros con estas partituras: el del Monasterio del Escorial, que ahora está en la Biblioteca Nacional de Madrid, y el de la Catedral de Quito. (Nota publicada en varios periódicos ecuatorianos, 31 de julio del 2001).
En la Iglesia La Merced de Quito, bajo la dirección de Miguel Juárez, esta Misa fue reinterpretada, el 12 de octubre del 2010. También se realizó un registro fonográfico. (Diario El Comercio, Quito, 15 de diciembre del 2010).
403 Stevenson, 1992: 13.
404 Cicala, 1994: 137.

religiosas: los jesuitas, los franciscanos, los agustinos, las monjas concepcionistas, clarisas… y espacios laicos como las fiestas de las cofradías, mascaradas, corridas de toros, etc., donde la música mantenía niveles de alta calidad.

Cada orden religiosa tenía su propia política musical, por ejemplo los jesuitas tenían música en sus asuetos, incluso interpretada por músicos seglares. En el documento de 1697 "Usos y costumbres de la Provincia de Quito..." hay el siguiente texto sobre los asuetos:

> *En la casa de campo se permite algún instrumento, como arpa, etc. que la toque algún seglar... Los cuatro días de fiesta de Pascua de Navidad, día de Circuncisión y Reyes, tienen los Hermanos Estudiantes asueto todo el día (...) por las noches de los mismos días se les permite algún instrumento músico para que toquen a juicio del Superior, quien procurará no entre ni asista a semejante función persona alguna de afuera, ni aun nuestros mismos sirvientes.*[405]

Si con una "visión túnel", nos centramos únicamente en los músicos, y la música que se interpretaba en la Catedral de Quito (siglo XVIII), simplemente repetiríamos: *"las artes y las industrias habían declinado de manera tan desastrosa".*[406] Según Robert Stevenson:

> *La decadencia de la música polifónica [de la Catedral de Quito] desde 1708 en adelante, puede juzgarse por los inventarios de los 'libros de facistol', que incluían canto de órgano: 35 en el inventario de 1708 y solo 20, en el de 1754. Después de la serie de desastrosos terremotos,*[407] *entre 1755 y 1757, no quedaba nada del precioso archivo de polifonía de los siglos XVI y XVII. Sobrevivieron veintinueve inmensos libros de canto llano, copiados en pergamino; otros, que habían sido dispersados, fueron eventualmente restituidos a Quito, entre los cuales, por ejemplo, un exquisito infolio de 132 páginas (el oficio de los santos franciscanos), terminado en 1673 por Francisco Peña Herrera, doctrinero de San Pablo de la Laguna.*[408] *Pero, en 1757 habían desaparecido para siempre las colecciones mencionadas en 1754, entre las cuales estaban los cuatro libros con motetes. En 1832, cuando todavía existía de hecho el Estado de Ecuador dentro de Colombia, el Capítulo contrató a Crisanto Castro como maestro de capilla; su abigarrado conjunto de músicos incluía tres flautistas, cinco violinistas, un contrabajo, dos organistas, cuatro cantantes de canto llano y algunos muchachos.*[409]

La música no sólo se practicaba en la Catedral de Quito sino también en los otros templos, monasterios de monjas, en las múltiples fiestas de las cofradías, fiestas familiares, etc. Del Coro y Archivo de la Catedral de Quito, no solo han desaparecido

---

405 Jouanen, t. 2, 1943: 709–713.
[406] Stevenson, 1989: 29 s.
[407] En Quito hubo fuertes terremotos en los años: 1567, 1662, 1678, 1755.
[408] Este libro de 132 páginas, que tiene "exquisitas pinturas iluminadas de SS. Isabel de Hungría, Antonio de Padua y Clara (...) solo pueden compararse con las más bellas de los libros de coro de América Hispana". En 1907 Pedro Traversari encontró este libro en Roma (¿Vaticano?). Citado por Stevenson, 1989: 31.
[409] Op. Cit., p. 30 s.

varios libros de canto, sino también algunos libros de cuentas, actas, etc. Por esa carencia de documentos, Robert Stevenson también sostiene que Crisanto Castro fue contratado como maestro de capilla de la Catedral, en 1832. (Por los datos que he encontrado, puedo informar que Crisanto Castro,[410] laboró en la Catedral de Quito, al menos desde 1817). Para contrastar las afirmaciones de Stevenson, sobre *"La decadencia de la música polifónica [de la Catedral de Quito] desde 1708 en adelante..."*, mencionaré a los jesuitas Mario Cicala y Bernardo Recio, quienes narran el estado de la música en Quito. Cicala, por ejemplo, se refiere a la manera como fueron recibidos en la hacienda San Pablo, (Imbabura), en 1743:

> *Un conjunto de arpas y violines, tocaba armoniosamente y un coro de algunos muchachos indios cada uno con su papel de música en la mano y con voces verdaderamente angélicas y dulcísimas melodías, cantaba letras castellanas compuestas a propósito para nuestra llegada feliz a la provincia.*[411]

El jesuita español Bernardo Recio (1714-1791), quien llegó a América en 1750, recorrió durante seis años la diócesis de Quito, y participó activamente en el "levantamiento de Quito de 1765", sobre la música escribió:

> *La gente bárbara de estos países cultivó siempre y mantuvo muy innata afición a la música (...) En las catedrales y otras iglesias hay músicas bien concretadas, y es mucho el número de los instrumentos músicos, flautas, oboes, vihuelas, cítaras, arpas, violines, y violones, clavicordios, trompas y órganos (...) Pero hoy día son tantos los violines, que están muy de sobra, y son muy comunes a los indios, entre los cuales hay muchos diestros tocadores de oficio. Y es cosa muy frecuente el tocarlos aun en las misas rezadas de algunos santos. Y algunos los tocan con tal primor, que hacen parecer la iglesia gloria. (...) En la última misión que de Alemania pasó a aquellas partes, vino una capilla muy completa. Unos con flautas muy sonoras, otros con violines y trompas, y todos muy industriados en los puntos de solfa (...) Estos trajeron varias canciones y raros modos músicos, que iban aprendiendo los músicos de Quito, entre los cuales, hay indios bellos remedadores (...) el instrumento más común, y el que con más primor manejan los indios, es el arpa. Es de manera, que en donde quiera se hallan arperos. Veránse muchos lugares o pueblos de indios, sin sastre ni zapatero. Faltará aquí el pan, allí la carne, acullá el vino; pero la arpa no puede faltar...*[412]

Me anticipo en afirmar que el exceso de tributos, los múltiples atropellos contra los indígenas, fueron factores que estimularon la práctica musical, especialmente entre los caciques músicos, quienes, por varias generaciones, para proteger a su familia y mantener los privilegios, enseñaron la música y la escritura a sus hijos y parientes. Aunque poco estudiadas, las novenas y fiestas de las cofradías, fueron un gran espacio para ejercer la música. De igual manera, los locutorios, porterías, el interior de conventos de monjas, fueron dinámicos espacios de interaprendizaje musical. En los

[410] "Lista de pagos a los músicos de la Catedral de Quito 1817-1818". Ese documento se encuentra en el Archivo Nacional de Historia.
[411] Cicala, 1994:129-131.
[412] Recio, 1996: 47-50.

claustros quiteños se practicó la música con esmero, por ejemplo en el Monasterio de Santa Clara, en 1606, a diez años de su fundación, por un salario anual de 240 pesos, se contrató al maestro Antonio Navarro, músico criollo, natural de Quito, para *"...enseñar a las monjas el canto de órgano y ha de tañer vihuelas de arco y práctica de canto de órgano y de los demás instrumentos y música que sabe y les dará cada día una lección por la mañana y la tarde...".*[413]

En la Relación Histórico Geográfico, firmada por Diego Rodríguez Docampo, secretario del Deán y Cabildo de la Catedral de Quito, el 24 de marzo de 1650, sobre el Monasterio Real de la Limpia Concepción de Quito, escribió: *"Hay Monjas de velo y coro hasta 120, y Donadas y niñas que se crían en el Convento y otras sirvientas 180 más o menos (...) Es comunidad religiosa de gran música y voces, consuelo y alegría de esta república".*[414]

Varios son los nombres de mujeres que se destacaron en el ámbito musical, basta mencionar los nombres de la monja concepta Mariana Francisca Torres, Santa Mariana de Jesús, las hermanas Dávalos Maldonado, de los Elenes, Guano; Sor Gertrudis de San Ydefonso, del monasterio de Santa Clara, y Sor María de la Visitación, del Monasterio de Santa Catalina de Sena.

Con sobradas razones, el musicólogo chileno Samuel Claro Valdez, sobre la música quiteña de la época Colonial escribió: *"Quito, Cuzco y Potosí son tres ciudades que albergan el esplendor de un pasado artístico excepcional".*[415]

Músicos anónimos. Entre el enigma y la fascinación.

"Ellos al robo y la carnicería
Hoy le llaman 'Encuentro de dos culturas'
'Abrazo enamorado de dos civilizaciones',
'Milagro de la cristianización'.
Ellos están creídos
Que de tanto tormento y garrotazos
Hemos perdido la memoria".[416]

Euler Granda.

La Real Audiencia de Quito tuvo una mezcla racial menos diversa que otras urbes hispanoamericanas y la presencia negra no fue considerable.[417] Los centros urbanos eran predominantemente blancos y mestizos; "la región en su conjunto era un 70.7

---

[413] Fernández Salvador, y Costales Samaniego: *Arte Colonial Quiteño Renovado Enfoque y Nuevos Actores,* 2007:295

414 Ponce Leiva, t. II, 1994: 280-282.

[415] Claro, 1970: s. n.

[416] Fragmento del poema: "A Propósito del Quinto Centenario del Saqueo Genocidio y Devastación de América por la Amantísima Madre España", por Euler Granda.

[417] En la Descripción de 1573, en Quito habían cincuenta mil indios tributarios, "En la tierra hay pocos negros y negras: parece que había cien piezas; valen cuatrocientos pesos...". En el puerto de Guayaquil, según la Relación enviada al rey por el gobernador Zelaya, en 1765, el número de negros con que contaba esa ciudad, no era muy grande. "El distrito apenas tenía 4.914 habitantes y había 468 familias". En la zona de la provincia de Esmeraldas, hubo negros horros o libres, inicialmente acaudillados por Alfonso Illescas. La cédula real de 1586 prohibió que los negros, mulatos, mestizos y "gentes de otras mixturas" vivieran entre los indios. (Tobar, 1980: 20 s.).

por ciento indígena".[418] La preocupación española por la "limpieza de sangre" acentuó la dicotomía indio/blanco. *Español* fue asimilado a la categoría de "noble". Con variedad de estrategias los sectores populares negociaban su estatus sociorracial.

Caciques Mayores y ladinos.[419]

" ... Pero un día volví. ¡Y ahora vuelvo!
Ahora soy Santiago Agag, Roque Buestende,
Mateo Comaguara, Esteban Chuquitaype, Pablo Duchinachay,
Gregorio Guartatana, Francisco Nati-Cañar, Bartolomé Dumbay!
(...) Regreso
Regresamos! Pachacámac!

César Dávila Andrade.[420]

Para ejercer control sobre la población indígena y modificar y coordinar la cultura del estado colonial los conquistadores manipularon las estructuras sociales existentes insertando elementos prehispánicos innovados. En la región, ante la existencia de varios idiomas[421] distintos al quichua,[422] la iglesia, para facilitar la evangelización, propició la difusión de una *lingua franca,* el *quechua*; hubo matrimonios y uniones informales con las princesas y damas de la aristocracia quiteña, o cuzqueña; se propició la formación de élites biculturales como la que dio origen a los *ladinos,*[423] indios que aprendieron el español y fueron intermediarios con la población indígena. "La historia de la música no lo hacen sólo los genios creadores",[424] los músicos de las catedrales, los europeos; hay muchos olvidados músicos indios, negros o mestizos, que no constan en las crónicas oficiales, pero que con humildad, talento y trabajo, han construido el devenir musical, algunos nombres de estos músicos constan en las *Declaraciones de Mestizo* (Autos sobre declaratoria de mestizo), gastos de las cofradías, padrones tributarios, pagos en los obrajes, etc.

---

418 Minchom, 2007: 54.
(Datos basados en los cálculos de R. B. Tyrer, censos, 1779).
419 En las Constituciones sinodales de Quito, de 1594, (Obispo Fray Luís López de Solís), por ejemplo se decía: *"Otrosi, ordenamos y mandamos que los dichos nuestros curas de yndios, por agora enseñen e manden aprender de coro a los yndios las oraciones de pater noster, ave maria, credo, salve Regina e los mandamos de la ley de Dios, en lengua de castilla, a lo qual se junten todos los yndios en la Yglesia, los dias de trabajo por la mañana, y las recen antes que salgan a sus trabajos, e los domingos y fiestas que los yndios an de guardar... Yten, mandamos que nuestros Curas, en cada una de las yglesias de su doctrina, tenga un yndio o dos ladinos, bien ynclinados o bien doctrinados, y si pudiere ser sean hijos de caciques, porque la demás gente los entienda y respete, los quales serán coadjutores de los señores curas, y ternan cargo de ejecutar la gente a la doctrina, los dichos días, e guardaran la yglesia, e la cerraran y la abrirán y la ternan con toda limpieza, darán aviso al Sr. cura de los yndios que enferman, los niños que nacen y los yndios que mueren...".* (Burgos G., 1995: 462).
420 Fragmento del poema: "Boletín y Elegía de las Mitas", de César Dávila Andrade, septiembre de 1959.
421 En la zona de Quito (cuarenta leguas), los indios hablaban más de veinte lenguas diferentes.
422 Variedad del quechua que se habla en el actual Ecuador.
423 Ladinización, es la adopción del idioma español por parte de la población indígena "sólo los individuos que hablaban el español tenían la posibilidad de ingresar a las instituciones educativas, artísticas. A los gremios artesanales, al clero y a la burocracia (...) La ladinización como medio y fin del ascenso social, constituye una tendencia presente en la sociedad ecuatoriana desde la época colonial hasta la actualidad (...) la mayoría de hispano hablantes ecuatorianos desciende de generación que en un momento u otro pasaron del uso del quichua al español; lo que significa que la mayoría de ecuatorianos monolingües españoles de hoy tienen antecedentes quichuaparlantes hasta máximo unas cuatro o tres generaciones atrás". (Espinosa Apolo, s. f.: 45-49).
424 Tello, 1997:112.

Caciques[425] mayores. Según las ordenanzas dictadas en 1575 por el virrey del Perú, Francisco de Toledo, los caciques estaban obligados al "mantenimiento de un orden civil dentro de la comunidad indígena y en la más eficiente organización del cobro de las tasas tributarias y de los turnos de trabajo o mita".[426] Los caciques eran funcionarios directamente relacionados con la población aborigen; se encargaban de la "asistencia a los enfermos para la recepción de los sacramentos, hasta la reducción a sus pueblos de los indios ausentes o el cuidado en el aderezo y reparo de acequias[427] y fuentes";[428] debían notificar al cura, los nacimientos, defunciones, y los nombres de las personas enfermas en el ayllu;[429] en algunos casos, también eran los encargados de nominar a los hechiceros.[430] Los caciques mayores fueron gobernadores andinos, intermediarios entre la "república de indios" y la "república de los españoles". Varios caciques fueron músicos, *maestros de capilla*, es decir encargados de animar la liturgia, la música del templo, la dirección de los cantores e instrumentistas, también estaban obligados *"a enseñar en la escuela a cantar, leer, escribir y rezar todos los días, mañana y tarde, a todos los muchachos hijos de caciques y principales de los ayllus y demás indios del pueblo".*[431] En los obrajes de comunidad, los caciques eran los encargados de coordinar y suministrar la mano de obra, los indios de sus ayllus.

Los caciques mayores y sus hijos primogénitos, según la legislación española, estaban exentos del pago de tributo y mita; su cargo era vitalicio. Según el rango y grado de lealtad a la Corona, podían asistir a la escuela, usar vestidos lujosos,[432] montar a caballo, ocupar un lugar de honor en el coro de la iglesia, tener un panteón familiar, capilla, portar armas, usufructuar tierras y bienes de la comunidad, a utilizar mitayos, etc. Los caciques mayores se consideraban descendientes de los linajes nobles aborígenes, su posición legal era equivalente a la hidalguía en España, por lo que, como "marca de nobleza" usaban el título de *Don*.

El Colegio San Juan Evangelista, luego llamado Colegio de San Andrés, regentado por los frailes franciscanos de Quito, se fundó para educar a los hijos de los "caciques", mestizos huérfanos,[433] y algunos jóvenes españoles. En la selección de estudiantes los hijos de los caciques eran los preferidos "por la autoridad que ellos tenían sobre sus vasallos y subalternos".[434]

En el informe enviado por los franciscanos de Quito a la Audiencia, el 29 de abril de 1568, se dice:

---

[425] Término de origen aruak (arawak). Murra, 1946, II:815. Citado por Moreno Yánez, 1989: 245.
[426] Op. Cit., p. 247.
[427] En las Ordenanzas del Virrey del Perú, Don Francisco de Toledo (1575), se determina que las autoridades étnicas "pongan cuidado en el aderezo y reparo de las acequias y fuentes... de manera que por falta de esto no padezcan los indios necesidad de agua o por no beber limpia se les renazca enfermedades...". (Toledo, 11687: 193-184. Citado por Moreno Yánez, 1989: 256).
[428] Op. Cit., p. 247
[429] Ayllu. Los descendientes de un antepasado común, vinculados a un territorio, constituían un "ayllu", señorío étnico, regido por un cacique.
[430] Bernabé Cobo, en la Historia del Nuevo Mundo, narra: "... Todos cuantos entendían en esto eran gente inútil, pobre y de baja suerte, como los demás hechiceros, á los cuales elegía el Cacique de cada pueblo, después que les faltaban las fuerzas para trabajar, procediendo á esta elección diversas ceremonias y ritos, que les mandaban hacer los dichos Caciques...". Los hechiceros nominados por los caciques, eran "oficiales públicos". Cobo, 1893:132, 134.
[431] Moreno Yánez, 1989:255.
[432] Oberem, 1973:27-34. Citado por Moreno Yánez, 1989:246.
[433] Diego Lobato de Sosa Yarucpalla, primer compositor quiteño, representa a este grupo.
[434] Vargas, 1978:9.

... se juntarán en el dicho colegio muchos hijos de principales y caciques y señores y no de principales mestizos de cuarenta leguas a la redonda, a donde se les enseña la doctrina cristiana, policía y asimismo leer y escribir y cantar y tañer todo género de instrumentos y latinidad, los cuales han hecho y hacen en sus tierras mucho provecho, porque ellos dan lumbre a los otros de lo que vieron y entendieron y así muchos se mueven a enviar a sus hijos al dicho colegio a aprender.[435]

Los caciques, al retornar a sus comarcas, eran ayudantes de los doctrineros y se encargaban de multiplicar los nuevos conocimientos adquiridos; quienes aprendieron música, se convirtieron en maestros de capilla, organizaron pequeñas escuelas parroquiales, enseñaron a cantar, leer, escribir y rezar.

En la nómina de caciques que se educaron en el Colegio San Juan Evangelista (Colegio de San Andrés), recopilada por fray Enrique Vacas Galindo, del año 1564, constan, entre otros, los nombres de los caciques Alfonso Atahualpa Ango, Francisco Tomalá (Cacique de Puná), Juan Pillajo[436] (Cotocollao), Francisco Viñán (provincia de los Puruháes), Alonso Quinatoa (Píllaro), Pedro Cando (Angamarca), Luis Farinango (Otavalo), Melchor Toaza (Latacunga). etc.

Alonso Ataguallpa Ango, fue hijo del Auqui[437] Francisco Tupatauchi Atagualpa, y Beatriz Ango,[438] nieto de Atahualpa; según Udo Oberem, Alonso Atahualpa tocaba "*el violín, el arpa y el clavicordio*".[439] Otro joven cacique, alumno de los franciscanos fue Francisco Tomalá, hijo de Diego Tomalá (Tumbalá), Cacique de la Isla Puná, de quien se dice: "sabe leer, y contar, y escribir, y música, y cantar canto llano y de órgano".[440]

El P. Agustín Moreno, menciona a Diego Pillajo, como uno de los "Caciques educados por los franciscanos del convento de Quito, bajo la vigilancia de fray Jodoco".[441] Los Pillajo tenían vinculación con los franciscanos. Hernando de Santillán, Presidente de la Real Audiencia de Quito, el 22 de julio de 1565, repartió *doctrinas*[442] [encomiendas, o poblados indios] a los franciscanos e indicaba lo que cada encomendero debía pagar anualmente al fraile doctrinero, así por ejemplo:

La Doctrina que viene al Monasterio de Señor San Francisco de Quito

---

435 Citado por Vargas, 1978: 9

436 En un documento de 1564, en el que se solicita al Rey de España que nombre como Oidor a Juan Salazar de Villasante, consta la nómina de caciques que estudiaron en el Colegio de San Andrés. Entre otros están: "Don Juan de Picallo [Pillajo], cacique del pueblo de Cotocollao". Citado por Moreno, 1998: 279.

437 "Auqui" era el título del hijo del Rey y de los nobles de origen real. (Oberem, 1981:204).

438 Los Ango, eran caciques de Otavalo.

439 Oberem, 1981:190.

440 El autor posiblemente es Juan de Salinas (Madrid, h. 1568–1571). Citado por Ponce Leiva, tomo I, 1992, p. 59–66).

441 Moreno, 1998:221.

442 Doctrina. Ante la dispersión de los ayllus, los españoles intentaron agrupar a los nativos que obedecían a un mismo curaca, tenían costumbres similares y dialecto común, en pequeñas poblaciones llamadas "Doctrina".
El 17 de octubre de 1568, Don Hernando de Santillán, Presidente de la Audiencia, reunió a los representantes de las comunidades religiosas quiteñas para informarles sobre una Cédula Real del 3 de septiembre de 1565, que mandaba en virtud del patronato, distribuir el campo de labor pastoral entre sacerdotes seculares y religiosos. (Vargas, 1986: 54).

Machángara, de Diego Méndez, veinte pesos
Chillogallo, de Carlos Salazar, diez pesos.
Yllugua y los demás indios del Capitán Salazar de los Collaguazos, ocho pesos.
Pillajo de Quito, del Capitán Salazar, veinte pesos…".[443]

Francisco Pillajo, es mencionado como "indígena, maestro cantor, vecino y natural de Cotocollao,[444] del ayllu de Collaconcha. Figura en la escritura de venta de Paula Cusichimbo de unas tierras en Izamba, en 1641".[445] Gonzalo Pillajo,[446] maestro de capilla, compositor y cantor quiteño, es descendiente de estos caciques; nació aproximadamente a fines del siglo XVII.

Los caciques de la provincia Puruhá y la tradición musical. En la "Descripción de la Villa de Villar Don Pardo, Sacada de la Relaciones Hechas en el Año de 1605, Por Mandato de Su Majestad", se dice: *"de los indios (...) hay muchos de ellos en esta villa y en el distrito de su corregimiento que saben leer y escribir; son cantores en las iglesias; saben leer latín y tañen vihuelas y otros instrumentos".*[447] En otra Descripción [anónima] de los pueblos de la misma Jurisdicción (1605), sobre los caciques del pueblo de Ambato, se dice:

Los hijos de los caciques y otros algunos indios, saben leer y escribir, saben canto de órgano y tañen instrumentos. En sus juntas y bailes repiten las memorias de sus historias en cantares que enseñan a sus hijos (...) Cantan en estas iglesias y ofician las misas indios que saben cantar y tañer, sin paga ninguna, por la pobreza de la iglesia.[448]

Cacicazgos de Guano: "1778-1789. Manuel Sasnalema (Sainalema), cacique principal de Guano. Nombra a Vicente Caqui de la parcialidad de Suichi para que sirva en la iglesia como cantor, *quedando libre de mita y tributo.* (…) El maestro de capilla de Guano, Pedro Callay da un poder, el 14 de septiembre de 1789 a don Manuel Sasnalema, cacique principal y gobernador de naturales, para que cobre sus salarios como maestro de capilla".[449]

El 15 de diciembre de 1787, es mencionada "Rosa Illaicachi, como viuda de Gabriel Bacachela [Bacacela, Vacacela], maestro de capilla de pueblo [de Licto]".[450]

El famoso Cacique Don Leandro Sepla y Oro[451] (1750–1810), cobrador de tributos de las parcialidades de forasteros, también fue maestro de capilla de Licán (cerca de la actual ciudad de Riobamba); enseñó "en la escuela a cantar, leer, escribir y rezar todos los días, mañana y tarde, a todos los muchachos hijos de caciques y principales

[443] Archivo General de Indias, Sevilla, leg. 82. Citado por Albuja, 1998: 296-300.
[444] Cotocollao, ahora es un barrio del Norte de Quito.
[445] Archivo Nacional de Historia de Quito, vol. XXXV, 1641, fol. 483. Citado por: Fernández Salvador y Costales Samaniego, 2007: 294.
[446] Todavía hay que investigar más sobre este compositor quiteño.
[447] Ponce Leiva, tomo II, 1994: 5.
[448] Op. Cit., p. 51 s.
[449] Protocolo, poder, 14 de septiembre 1789, f. 639 y 639v. Archivo Histórico Juan Félix Proaño de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Núcleo de Chimborazo.
[450] Ulloa, 2009: 86.
[451] El sabio prusiano Alexander Von Humboldt conoció a Leandro Sepla, y entre otras cosas dijo que Sepla "para ser indio es sumamente instruido". (Moreno Yánez, 1989:259).

de los ayllus y demás indios del pueblo",[452] se encargó del cuidado de las acequias y fuentes, sofocó rebeliones, ayudó a los sobrevivientes del terremoto de Riobamba de 1797 y colaboró en la reconstrucción y edificación de la nueva urbe.[453]

¿Cómo entender la tradición musical y la presencia de estos músicos indios en las "doctrinas" o poblados mencionados? El Obispo Pedro de la Peña, en 1581, en la región interandina, encomendó a los franciscanos, célebres por su musicalidad, 37 parroquias y doctrinas,[454] *(Otavalo, Pomasqui, Latacunga, Ambato, Riobamba [provincia Puruhá o Puruguay: San Andrés,[455] Guano, Ilapo, Químiag, Licto, Punín], Cuenca, Loja, etc.),* donde estudiaron preferentemente, los hijos de los caciques.

La práctica musical se convirtió en una profesión familiar que se transmitía de una generación a otra. En la Constitución sinodal de Quito de 1594 se dice:

> *ordenamos y mandamos que nuestros curas tengan en su iglesia parroquial escuela en que enseñen a los hijos de los caciques y principales, y a los hijos de los demás indios que quisieren aprender, de gracia y sin ningún interés a leer, escribir, cantar, ayudar a misa y hablar la lengua de castilla.*[456]

Los caciques - músicos y sus descendientes generalmente fueron "maestros de capilla", por lo tanto estaban encargados de la música del templo. Desde la segunda mitad del siglo XIX, con el advenimiento de la República y la presencia de nuevos instrumentos musicales, varios de estos músicos integraron o propiciaron la organización de pequeñas "bandas de pueblo".

Hasta ahora, varias familias, descendientes de antiguos caciques – músicos, mantienen indeleble, la "tradición musical", por ejemplo, en la actual provincia de Chimborazo, al revisar la genealogía de los "Viñán de Punín", entre otros músicos tenemos a Francisco Viñán, cacique, maestro de capilla, formado en el Colegio de San Andrés (siglo XVI), en el siglo XVIII, hay datos de Sebastián Viñán, maestro de capilla de Punín, quien en 1795 *"tiene también a su cargo la escuela para indios, en*

---

[452] Op. Cit., p. 255.
[453] Ortiz Arellano, 2008: 61 s.
Don Amador y Manuel Orozco, músicos de Licán, directores de Bandas, y sus hijos, Gustavo y Víctor Orozco, organistas, acordeonistas de Yaruquíes, se consideraban descendientes de Don Leandro Sepla y Oro.
Actual Director de la Banda de Licán es el maestro Gustavo Orozco, hijo de Manuel Orozco. Ángel Orozco, trompetista, integrante de la banda de Licán fue alumno y sobrino de Manuel Orozco.
[454] Fray José María Vargas, en su obra: *La Evangelización en el Ecuador*, en las estadísticas de las doctrinas, menciona las siguientes doctrinas franciscanas (siglo XVI): "...Provincia de Otavalo: Otavalo era guardianía de franciscanos con tres religiosos permanentes. A cargo de los franciscanos estaban las doctrinas de San Pablo de la laguna, Cotacachi, Atuntaqui, Yaruquíes, Caranqui y San Antonio. (...) Ciudad de Quito (...) Los Franciscanos servían las Doctrinas de Cotocollao, Pomasqui, Calacalí, San Antonio, Perucho, Malchinguí (...). Provincia de Latacunga: ... Los franciscanos servían las Doctrinas de Mulaló, Los Alaques, Saquisilí, Pujilí y San Miguel (Salcedo) (...). Provincia de los Puruayes: ... Los franciscanos atendían la guardianía de Guano, Ilapo, Penipe, Químiag, Chambo, San Andrés, Licto, Pungalá y Punín. Ciudad de Cuenca: ...Los franciscanos atendían las doctrinas de Paute y Gualaceo". Vargas, 1978:15-16.
[455] Fray Juan de Paz Maldonado, ex alumno del Colegio de San Andrés, en 1560, fue el primer joven que ingresó en la orden franciscana de Quito. En su permanencia en el pueblo de Xunxi (San Andrés, cerca de Riobamba), en 1580, fundó una escuela anexa a la doctrina. Sobre su apostolado Juan de Paz Maldonado dejó este testimonio: "Predícaseles en la lengua del Inga, la cual entienden casi todos, y muchos de ellos saben la española y leer y escribir y tañer y cantar canto de órgano y llano (...) La lengua que hablan es la puruay". (Relación del Pueblo de San Andrés de Xunxi, provincia de Riobamba, por Juan de Paz Maldonado, 1582. En Ponce Leiva, volumen I, 1992: 321).
[456] Burgos G., 1995: 462.

la que debe enseñar lectura, escritura y cálculo";[457] de la primera del siglo XX, son recordados los maestros: Jacinto Viñán, intérprete del requinto y Ángel María Viñán Bonifaz, clarinetista y director de bandas.[458] En la segunda mitad del siglo XX se destacaron el maestro Abel Viñán Sanaguano (9 de abril de 1936), saxofonista, Director de la Orquesta Los Demonios de Abel de Riobamba y luego profesor de música del Conservatorio de Ambato, y Ciro Viñán, trompetista, ex integrante de la Banda Municipal de Riobamba y de las Orquestas Los Demonios de Abel y Onda Dinámica.

En la misma provincia, hay otros apellidos indios con gran tradición musical, por ejemplo: los Huilca[459] (Guilca), Llagarí (Llangarima)[460] de Calpi; Uilcapi [Vilcapi, Guilcapi, Huilcapi[461]] y Caxo [Cajo][462] de San Andrés; Lobato,[463] Paguay,[464] Salcán y Poma [465] [Puma], Mayacela, de Yaruquíes; Callay [466] de Guano; etc. Estas informaciones evidenciarían el influyente peso de la tradición.

"Diego Guaña indio de Conocoto",[467] músico, ex alumno del Colegio de San Andrés (siglo XVI), es muy probable que sea antecesor del gran guitarrista no vidente, Segundo José Guaña Acuña (1923 -); al igual que *Pedro Cando*, cacique de Angamarca, también formado en el Colegio de San Andrés, sea antecesor del

---

[457] Citado por Carlos Ortiz Arellano, el Cronista de Riobamba: http://www.elcronistaderiobamba.com/ , visita, 12 de noviembre del 2008.

[458] Narváez, 1997: 37

[459] En Calpi, del siglo XX, son recordados y reconocidos los hermanos Huilca Costales: Víctor Amable, saxofonista, integrante de la Banda del Batallón Dávalos, Director fundador de la Orquesta Los Estudiantes del Ritmo, y César, clarinetista. A esta familia también pertenecen: Gustavo Huilca, trompetista, integrante de la Banda de la Policía Nacional de Quito, Luís Huilca Parreño, trompetista y ex músico de la Banda Municipal de Riobamba, padre de David Huilca, trompetista, ex director de la Banda de la Brigada Blindada Galápagos de Riobamba.

[460] De Calpi, son reconocidos los maestros Don Segundo Aurelio Llangarí (~1929 – 2009) trompetista, ex integrante de la Orquesta Los Estudiantes del Ritmo de Riobamba, director de la Banda de Calpi, y fundador de la Banda del Colegio Dr. Manuel Naula de Pulucate, sus hijos: Pedro Vicente Llangarí Chafla, saxofonista, profesor del Instituto Superior de Música y director de bandas, Jacinto, saxofonista y María Llangarí, pianista.

[461] Libio Huilcapi, clarinetista, es el actual director de la Banda de San Andrés, con la mencionada banda, ha grabado varios discos compactos de música ecuatoriana. Su progenitor, Fausto Huilcapi Arroba, fue clarinetista, y su tío, Segundo Huilcapi, interpretaba el "alto mi bemol"[sarso], también integraron la Banda de San Andrés.
Ángel Serafín Urquizo Huilcapi, compositor y cantante, nació en San Andrés, el 6 de marzo de 1948. Su tío N. Cayambe Huilcapi, fue intérprete del "alto mi bemol" [sarso], en la banda de San Andrés.

[462] De las últimas generaciones de músicos sanandreños de apellido Cajo, son recordados Don Doroteo Cajo, intérprete "alto mi bemol"[sarso], ex integrante de la Banda de San Andrés, al igual que su hijo Segundo Cajo Carrillo, sacristán de la iglesia del pueblo y músico de la banda, intérprete del "alto mi bemol"[sarso], y su nieto, el saxofonista Jaime Gonzalo Cajo (9 de diciembre de 1945 – c.a. 1999), profesor de Educación Musical del Colegio Pedro Vicente Maldonado de Riobamba y de la Universidad Central, Extensión Riobamba.

[463] El Padre Redentorista Juan Gualberto Lobato Huaraca (1853 – 1907), hijo de Nicolás Lobato Duchicela y Tomasa Guaraca de Yaruquíes, en su "labor misionera tuvo como un gran auxiliar su afición por la música y el canto, la que le llevó a componer letra y música de varias canciones religiosas", (Ortiz Arellano, 2008: 132).
Entre otros temas compuso el hermoso canto sacro "Sumac San Miguel".
A la dinastía Lobato también pertenecen los hermanos P. Ángel Lobato Bustos S.D.B., compositor, y Jorge Arsenio Lobato, bandolinista.

[464] En la Banda Municipal de Riobamba, hasta los años setenta, hubo varios músicos de apellido Paguay, (Vicente y Leonidas Paguay, de Cajabamba, clarinetista e intérprete del "alto mi bemol" [sarso]).
De Yaruquíes, son el músico Pacho Paguay integrante de la banda del pueblo, y el cantante Lucho Paguay.

[465] En los años sesenta y setenta del siglo XX, era muy conocido el maestro Manuel Poma, maestro de capilla del templo de Yaruquíes, y esporádicamente de los templos de Santa Rosa y San Alfonso de Riobamba, falleció en los años noventa.

[466] A mediados de los años sesenta, en Guano, era muy popular el conjunto musical de los Hermanos Callay, quienes luego emigraron a la provincia de Manabí.

[467] El 23 de mayo de 1568, Diego Guaña indio de Conocoto, fue nombrado "maestro ayudante" de música, del Colegio de San Andrés de Quito. (Vargas, s.f. p. 24. Arte Ecuatoriano, Ariel 81).

requintista quiteño Carlos 'Chino" Cando[468] (1935 – 2002), hijo del bandolinista Carlos Manuel Cando López.

El Quito aborigen estaba integrada por 4 ayllus: *Quitos, Collahuazos, Pillajos y Zámbizas.*[469] En la nómina de caciques que se educaron en el Colegio San Juan Evangelista (Colegio de San Andrés), recopilada por Fray Enrique Vacas Galindo, del año 1564, consta el nombre de "Don Juan Pillajo, cacique del pueblo de Cotocollao".[470] El P. Agustín Moreno, menciona a Diego Pillajo como uno de los "Caciques educados por los franciscanos del convento de Quito".[471] El nombre completo de este cacique fue Juan Diego Pillajo.

Los Pillajo tenían vinculación con los franciscanos. Hernando de Santillán, Presidente de la Real Audiencia de Quito, el 22 de julio de 1565, repartió doctrinas a los franciscanos e indicaba lo que cada encomendero debía pagar anualmente al fraile doctrinero, así por ejemplo:

> *La Doctrina que viene al Monasterio de Señor San Francisco de Quito*
> *Machángara, de Diego Méndez, veinte pesos*
> *Chillogallo, de Carlos Salazar, diez pesos.*
> *Yllugua y los demás indios del Capitán Salazar de los Collaguazos, ocho pesos.*
> *Pillajo de Quito, del Capitán Salazar, veinte pesos.*
> *Unos anacona de Añiquito, de Joan de Larrea, cinco pesos*
> *Cotocollao, del menos Pedro Martín Montanero, quince pesos...*[472]

Francisco Pillajo[473] es mencionado como *"indígena, maestro cantor, vecino y natural de Cotocollao, del ayllo de Collaconcha. Figura en la escritura de venta de Paula Cusichimbo de unas tierras en Izamba, en 1641".*[474]

---

[468] Carlos Cando, grabó en Colombia, varios discos con Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, el Dúo Valencia Aguayo, etc.
[469] Borchart y Moreno Yánez, 1997: 63.
[470] En un documento de 1564, en el que se solicita al Rey de España que nombre como Oidor a Juan Salazar de Villasante, consta la nómina de caciques que estudiaron en el Colegio de San Andrés. Entre otros están: "Don Juan de Picallo [Pillajo], cacique del pueblo de Cotocollao". Citado por Moreno, 1998: 279.
[471] Moreno, 1998: 221.
[472] Archivo General de Indias, Sevilla, leg. 82. Citado por Albuja, 1998: 296-300.
[473] En las "numeraciones" del pueblo de Cayambe, Ayllu de Yanaconas, año 1685, (Numeración de Francisco de Solá y Ros, Juez de Comisión), aunque sin ninguna referencia musical (maestros de capilla, cantores), he encontrado a varios indios de apellido Pillajo, personajes que pueden servir de eslabón, para futuras investigaciones relacionadas con los parientes del compositor y músico *Gonzalo Pillajo*. La nómina es la siguiente:
"Juan Pillajo de cincuenta y seis años casado con Magdalena Pichaguando de la misma edad vive en San Agustín de Caxas y tiene por hijos legitimos a ...
Pascual Pillajo hijo del sobredicho, treinta y seis años casado con Juana Pichaguango de la misma edad vive en Caxas y tiene por su hijo a...
Gaviel Pillajo hijo del sobre dicho de veinte años casado con Petrona Sánchez tiene por su hija a Ana de cuatro años y tiene por sus hermanos a Juan de doce años a Mateo de ocho años a Lucas de seis años, Estevan de tres años a Blas de dos años vive en Caxas.
Cristóval Pillajo de veinte años casado con Maria Cotago tiene por su hija a Juana de un año vive en Caxas.
Andrés Pillajo de diez y ocho años casado con María Pichaguango de la misma edad tiene por su hija a Francisca de un año vive en San Agustín de Caxas".
En el Ayllu de Cayambes, están:
"Gregorio Pillajo hijo legítimo de Juan Pillajo de treinta y cinco años casado con Catalina Parinquilago de la misma edad el cual es sonso, tullido y tiene papera muy grande que está ahogándose imposibilitado de poder trabajar por lo cual queda reservado de mita y tributo tiene por sus hijos legitimos a Estevan Pillajo de tres años a Andrea de cuatro años y a Magdalena de un año vive en este pueblo
Catalina Navarro viuda de Lázaro Pillajo de treinta años tiene por sus hijos legítimos a Manuel Pillajo de doce

Gonzalo Pillajo es un destacado músico quiteño, nacido en la segunda mitad del siglo XVII, fue maestro de capilla, compositor y cantor quiteño, descendiente de una familia de Caciques Mayores de Cotocollao y de músicos inicialmente formados en el Colegio de San Andrés. De este compositor, en el Archivo de la Diócesis de Ibarra, encontré varios villancicos de su autoría.

En la actual provincia del Azuay, por su musicalidad son reconocidas las familias Saquicela, Rodríguez, Pauta, Banegas (Vanegas), Mosquera, Yanzahuano, Sarmiento, Mora, etc., Como muestra, doy algunos detalles genealógicos de la familia *Saquicela*, primero, el sufijo "cela", es sinónimo de nobleza. "Habían dos clases de Saquicelas: Los Saquicela nobles, los propios, los músicos, y los 'Cuchi[475] Saquicela', los comerciantes, los 'chalashca',[476] aquellos que se robaron ese apellido".[477] Segundo Luís Moreno, en su libro: "La Música en el Ecuador" (1930), menciona a los maestros de capilla Manuel María Saquicela, de Gualaceo (c. a. 1859 – 1907) y a su hijo, el violinista Manuel Jesús Saquicela[478] (1895 – 1923). Mantuvieron la tradición musical, los hijos de Manuel María Saquicela: Arcesio, Virgilio y Alfonso Saquicela Peralta (1887 – 1969), luego, los hijos de Alfonso Saquicela Peralta: Augusto, Enrique y Alberto Saquicela Lituma; continúan la tradición musical: Marco Saquicela Destruge, hijo de Alberto Saquicela Lituma, y Edgar Avecillas Saquicela, nieto de Alberto. A esta familia también pertenecieron los músicos Vicente Saquicela, lego dominico, compañero de fray José María Vargas, y Ajenor Saquicela,[479] maestro de capilla del templo de Chordeleg. En los años treinta del siglo XX, los hermanos Saquicela conformaron una prestigiosa orquesta de baile.

Para dejar de ser indios, entre la plebe e incluso la nobleza india, el cambio de apellido o "chalashca", fue una práctica frecuente: por ejemplo el "regente de estudios" del Colegio San Nicolás de Tolentino, Don Gabriel Caranqui (1581), maestro mayor cantor y músico, formado en el Colegio de San Andrés, descendiente[480] de los Ango, caciques mayores de la zona de Otavalo, se hizo llamar Gabriel Carvajal. Pese a estos cambios, en diversas zonas de la antigua Real Audiencia de Quito, si revisamos las genealogías de las familias con tradición musical, comprobaremos que en muchos casos esas familias tienen raíces musicales que se remontan a la época colonial.

Exoneración del tributo. Los músicos indígenas, por su habilidad y profesión, gozaron de gran estima y, si laboraban en el templo, fueron exentos de tributo. La Legislación de Indias consideraba la *exoneración del tributo y de la mita* por consideraciones como la nobleza de los indios, estado de salud, discapacidad, edad [mayores de 50 años] y oficios especiales o servicios prestados a la Corona. Algunos indios, por su condición de *maestros de capilla, cantores o músicos*, eran exonerados

---

años a Pascuala de diez años, vive en este pueblo en casa y tierras propias.". Freile Granizo, 1981: 172, 178 s.

[474] Archivo Nacional de Historia de Quito, vol. XXXV, 1641, fol. 483. Citado por: Fernández Salvador y Costales Samaniego, 2007: 294.

[475] Cuchi (quichua) = cerdo, chancho.

[476] Cambio de apellido, persona que se cambia el apellido.

[477] Varios de los datos de la familia Saquicela, fueron facilitados por el Licenciado Efraín Sigüenza Guzmán (1940), oriundo de Chordeleg. Entrevista realizada en Quito, el 21 de febrero del 2010.

[478] Moreno, 1996: 150.

[479] Ajenor Saquicela, acostumbraba usar anillos en todos los dedos. (Informante: Efraín Sigüenza).

[480] En 1809, está de arpista de la iglesia de Santa Bárbara de Quito, el maestro Francisco Ango. (Fernández Salvador y Costales, 2007: 299).

de asistir a la mita[481] y de pagar tributos.[482] Los músicos, en especial, los "músicos de iglesia" (los que animaban los ritos sacros), fueron una élite letrada; muchos de ellos fueron a la vez, maestros de escuela y de música, gozaron de privilegios, generalmente no padecieron las pesadas cargas tributarias, ni tampoco los múltiples atropellos de encomenderos, corregidores, curas, etc. Esta posición de privilegio también se proyectó para sus hijos, asegurándose de ese modo, el estatus y la transmisión musical.

Jorge Juan y Antonio Ulloa, en las "Noticias Secretas de América", dejaron este testimonio:

> *Los Caciques por derecho del cacicazgo y los gobernadores quedan libres de alcabalas y de toda contribución. Además de estos, están también exentos del tributo, los impedidos, los ciegos, dementes é imperfectos (de cuyas dos últimas especies abunda mucho en aquella nación); así mismo los hijos primogénitos de los Caciques ó los herederos al cacicazgo, y todos los que sirven en las iglesias de sacristanes,* cantores, y los demás que componen el coro de la música; *todos los Alcaldes mayores y los ordinarios de las ciudades y pueblos dependientes de aquellos (...) siendo los indios por lo general de larga vida, suelen estarles exigiendo el tributo aun después de pasados 70 años de edad. Esto mismo hacen con todos los demás cuando conocen que la enfermedad no es tanta que les impida totalmente que hagan algún trabajo; de modo que los únicos que se libran de pagar son aquellos que no pueden absolutamente ganar su sustento. Los únicos que se libertan de esta opresión son únicamente los Caciques, Alcaldes, y los empleados en el servicio de la iglesia, y si estos se libran del contagio de la infelicidad, es porque no alcanza á ellos la voluntariedad de los Corregidores, pues si estuvieran tan indefensos como los demás, les sucedería lo mismo (...) los indios son unos verdaderos esclavos en aquellos países, y serían dichosos, si no tuvieran más de un amo a quien contribuir lo que ganan con el sudor de su trabajo (...) Estas extorsiones que nunca tienen fin los ha reducido a un estado tan infeliz, que no es comparable con el de estos Indios, el estado de las gentes más pobres y miserables que se pueda imaginar.*[483]

En la anónima descripción de la ciudad de Guayaquil de 1605, hay el siguiente dato: *"Hay muchos [indios] que son cantores y por serlo se excusan de mita, y cantan en la*

---

[481] "Según la legislación española, los curacas, como jefes de sus comunidades, y sus hijos mayores o primogénitos estaban exentos del tributo y del servicio laboral por turnos, conocido bajo el nombre de mita". (Moreno Yánez, 1993: 5 s. En la introducción: *Udo Oberem. El Historiador de los Curacas Norandinos. Don Sancho Hacho*)

[482] En la Instrucción presentada al Rey Felipe II, por Fray Domingo de Ugalde, el 15 de febrero de 1569, en el numeral 45, se lee: " Iten, que porque las iglesias que están en los pueblos de los indios no tienen ninguna posibilidad y tienen necesidad de cantores, así, para doctrinar a los pueblos, que los tales cantores se han reservado de pagar tributo ninguno: ni en las visitas que se hicieren se visiten por tributarios, con tal que el número de cantores no exceda, en los pueblos donde están de asiento los sacerdotes, de diez medios, y que todo se entienda mientras sirven habitualmente a la iglesia. (En nota: No ha lugar. La cosa que con más facilidad en las Indias las Audiencias y Gobernaciones conceden es ésta que acá dicen que no ha lugar)." Albuja Mateus, 1998: 324.

[483] Juan y Ulloa, 1826: 234 s., 238-239.

iglesia sin otro salario... En Chongón... hay cantores y son por ello reservados de mita...".[484]

En la *Numeración* del Corregimiento de Otavalo de Andrés Sevilla, Escribano Mayor de Visitas, Juez de Comisión, años 1645 y 1646, he encontrado a 2 maestros de capilla[485] y 7 cantores[486] indios, quienes por su aporte musical, no pagaban tributo. En el caso de 2 cantores, la comunidad se encargaba de pagar el tributo.[487] Los cantores eran exonerados de la "la tasa de mita y tributo", mientras cumplían con "dicho ejercicio", se menciona a *Alonso Cofarnango,*[488] quien debió retornar a la mita "por no servir de cantor", la Navidad de 1652.

Varios ayllus de Corregimiento de Otavalo, eran dueños de los "obrajes de comunidad", luego de pagar los salarios a los indios obreros, el dinero restante de la venta de textiles, era destinado al pago de los tributos de la comunidad, pago al maestro de capilla, salarios de los caciques, alguaciles, estipendio del capellán, etc.

En los pueblos con menos de 200 indios, por una ordenanza del Virrey Francisco de Toledo, estuvieron exonerados de la *mita y del servicio personal* los indios sastres, zapateros, músicos y cantores. El cumplimiento de estas disposiciones no siempre agradó a los recaudadores de tributos, quienes cometían atropellos; en esos casos era el "protector de naturales"[489] el llamado a velar por los derechos de los indios.

Por ejemplo, en 1740, Guillermo Quinde Guamán, cobrador de tributos en el pueblo de Déleg, jurisdicción de Cuenca,[490] pretendió remover de sus oficios a los indios Gaspar Quishpe (oficial cantor), Domingo Quishpe (arpista), y a Joseph Pomaivara (sacristán de la iglesia), con el objeto de obligarles a pagar la tasa de la cual se encontraban exentos. Ante este atropello los mencionados indios recurrieron al "protector de naturales", quien los respaldó.[491] El presidente y los oidores eran los únicos que tenían el derecho a destituirlos.

El Doctor Eugenio de Santa Cruz y Espejo, en la "Representación de los Curas del Distrito de Riobamba hecha a la Real Audiencia de Quito, para impedir la fe que se había dado a un informe que contra ellos produjo Don Ignacio Barreto" [alcalde ordinario y jefe recaudador de impuestos de la Corona española], presentó un sumario legal, replica a los cargos presentados:

> *... 8° - 12. A todos los curas, o por mejor decir a todas las iglesias de esta jurisdicción despojó [Barreto] de los sacristanes y* ***cantores,***

484 Ponce Leiva, tomo 2, 1994: 25.

485 Lorenzo de Morales del Ayllu de Pinchaqui, y Mateo Fernando del Ayllu de Yanaconas.

486 Cantores: Ayllu e Pirance: Agustín Abarca. Ayllu de Camuinto: Francisco Galarza. Ayllu de Tontaqui: Bernabé Apoango. Ayllu de Yacelga: Alonso Cofarnango. Ayllu de Yacelga, sirve en la Iglesia de Cotacache: Diego Quinchoango. Ayllu de Quichoango: Bernal Ymbaquingo y Juan Anrrango. (Freile Granizo, 1981: 21-228).

487 Agustín Abarca, "pago su tributo la comunidad", (Freile Granizo, 1981: 68). Francisco Galarza, "es cantor del Convento de este pueblo. Reservado por cantor paga su tributo la comunidad", (Freile Granizo, 1981: 117).

488 F. 909. Freile Granizo, 1981: 89.

489 Actuaban como abogados defensores, representaban a los indios en los juicios y pleitos.

490 Actual capital de la provincia del Azuay, Ecuador.

491 *"para que sirva de ejemplar a que ningún cura ni otra persona de su autoridad pueda turbar el fuero y regalía del vicepatronato, se ha de servir Vuestra Señoría de mandar que estos oficiales y juntamente el maestro de capilla, cuyo nombramiento está presentado [...] se mantengan en dichos sus oficios (Archivo Nacional de Historia de Quito 1. 51:9-II-1740, f. 39. Acusación contra el gobernador del pueblo de Déleg por obligar a la paga de tributo y mita a indios oficiales)".* Bonnett, 1992:99.

atropellando con el más irreligioso atrevimiento la ley 6 lib. 6. Tít. 3. Que manda que en cada pueblo haya ***dos o tres cantores*** *y un sacristán, libres de tasa y servicio personal y a los dichos indios los afligió terriblemente, aprisionándoles en la cárcel pública, hasta que pagasen los tributos vencidos de que injustamente y contra la ley les hacía cargo. De donde fue que algunos curas recurrieron al regio tribunal de V. A. reclamando el derecho de las Iglesias y el privilegio amparado de los indios, en esta parte, como en todas, por la clemencia, piedad y dulzura de nuestros Católicos Monarcas".*[492] (Riobamba, 6 de diciembre de 1786).

La República. Luego de las guerras de la independencia, se produjo un *Proyecto Cultural Libertario*, las estructuras sociales se modificaron muy poco, todavía era fuerte y evidente la influencia del clero. A partir de los años cincuenta del siglo XIX América Latina se incorporó a los mercados mundiales (Inglaterra, Francia), se inició el caudillismo político, hubo varias expediciones científicas que recorrieron el continente.

Posteriormente se inició un *Proyecto Cultural Civilizador*: cultura, civilización se contraponían a barbarie. En Latinoamérica se modificó la estructura social, apareció la burguesía americana, los criollos incorporaron modelos foráneos, predominó la moda francesa, el gusto, el gesto afrancesado, entraron en vigencia los manuales de urbanidad y buenas costumbres[493]. En lo legal, el Congreso, en 1837, dictó el Código Penal, inspirado en el Código francés; en 1861, el Presidente Gabriel García Moreno, insistía en que Ecuador sea "*Protectorado francés*"[494].

"El Ecuador es, durante la primera mitad del siglo XIX, un país que no quiere ser español, que no se atreve a ser indio y que todavía no puede ser mestizo. Sus manifestaciones culturales tienen, por tanto, un carácter híbrido (...) Hay una revolución que se está gestando, pero no hay la claridad para que esa gestación se evidencie. Sin querer mirar a España, sin atrever a mirarse a sí mismo, el artista ecuatoriano vuelve sus ojos a Francia (...)"[495].

El Racionalismo francés repercutió en las élites, en la burguesía, en los estratos populares. Se erigió lo *nacional* como inicio de la *identidad cultural* para América y para cada uno de sus países. Surgieron los *Himnos Nacionales*, el paradigma era el Himno francés *La Marsellesa*. Los valores nacionales, los diferentes *géneros músico -*

---

[492] Espejo, tomo II, 2008: 52 s.
Eugenio Espejo también presenta una serie de datos y valores de los tributos de los indios de Riobamba: "Por un cálculo pues nada contingente e imaginario saben los curas que el producto de las cobranzas asciende en el período de cuatro años a ciento diez mil pesos; porque según la misma aseveración del mismo Barreto en razón dada a don Bernardo Darquea, acerca del número de indios caciques, y que la sacó del libro real de tributos, cuenta hasta cinco mil y quinientos indios tributarios; y según la nota de personas que han manejado este ramo de real hacienda pagan los indios unos con otros a cinco pesos por cabeza. Por lo cual resulta el importe de veintisiete mil quinientos pesos por año...". Espejo, tomo II, 2008:42.

[493] El "Manual de Urbanidad y Buenas Maneras", escrito por el músico y pedagogo venezolano Manuel Antonio Carreño, recomendado por el Congreso venezolano de 1855, tuvo gran aceptación y vigencia en Ecuador, hasta mediados del siglo XX.

[494] Gabriel García Moreno, quien estudió química y botánica en París, "insistía en el Protectorado francés" para Ecuador. (Pareja Diezcanseco, 1986:107).

[495] Pareja Diezcanseco, 1986:135.

danzarios que distinguen y diferencian a cada república, a partir de esa época se consideran las primeras *músicas nacionales*[496].

En Ecuador, la acción de los músicos José Celles, Alejandro Sejers, Antonio Neumane, Francisco Rosa, Pedro Traversari, Antonio Casarotto, Vicente Antenori, Fabio de Petris, Claudio G. Roza, y de las órdenes religiosas traídas por el Presidente Gabriel García Moreno, contribuyeron para que los parámetros musicales predominantes sean eurocéntricos; el gusto musical de las élites, y la educación oficial, se inclinaba por lo francés, a veces lo italiano, o, sin más, lo europeo[497].

Se impuso una concepción paternalista de la cultura. Ésta estaba restringida al concepto de bellas artes con predominio de la visión eurocéntrica *exquisita*. Se creía que las élites y la burguesía eran las únicas que generaban y disfrutaban de la cultura; las grandes masas carecían de cultura, había que *llevarles* cultura, civilización. La acción cultural era una "obra de beneficencia", para los "pobres incultos", o "bárbaros". La fiesta popular era tachada de ruidosa, intolerable, carente de decoro, desenfrenada, desmedida, etc..

"*El Congreso Extraordinario de 1867, proscribió las corridas de toros y declaró atribución de las Municipalidades, el establecimiento de teatros en el territorio de sus Municipios*"[498]. En Guayaquil, el 3 de enero de 1857, se inauguró el Teatro Olmedo; en Quito, en 1880, se inauguró el Teatro Nacional Sucre, para la presentación de compañías dramáticas; en estos escenarios actuaron afamadas compañías de teatro y variedades de Europa y Sudamérica. Las compañías líricas italianas, posteriormente las compañías de zarzuela españolas, fueron un "puente intercultural", y se encargaron de difundir en Latinoamérica, géneros y repertorios europeos, y la música de Centro y Sudamérica.

Las plazas públicas[499] se convirtieron en parques - *eje y símbolo del espacio público,* en algunos sitios incluso se construyeron parques con glorietas - espacios cómodos donde las bandas de música daban las *retretas*. La ciudad como escenario social, cambió, surgió la "ciudad ilustrada", con monumentos, con contenido político.

Para los cultos, los ilustrados, la auténtica y verdadera música era la música académica europea, la música que se aprendía en los conservatorios, donde muchas veces fue prohibido tocar una canción "popular ecuatoriana o latinoamericana". Los "verdaderos" músicos "ilustrados", eran únicamente aquellos músicos que se habían formado en los conservatorios de Europa o en el Conservatorio de Quito, los otros, eran músicos empíricos, aficionados, aprendices, grotescos y vulgares, los "trompudos", los "pinchagua", "bagres" de las bandas de pueblo; los "gallegos" (músicos populares de las orquestas o conjuntos pequeños) los "lagarteros", músicos

---

[496] Cárdenas Duque, 1995:153-154.
En Ecuador, cuando se refieren al *"nacionalismo musical"*, exclusivamente se refieren a los primeros compositores académicos del siglo XX: *Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Pedro P. Traversari,* etc.. El nacionalismo en Latinoamérica, surgió luego de la expulsión de los jesuitas, en 1767. En todo caso, este es un tema que merece mayor discusión y análisis.

[497] Juan Agustín Guerrero en 1875 escribió: "La fuente de la música es la Italia, de esas aguas bebió Alemania y ahora tiene su música especial, seria y filosófica como su carácter; y la Francia también bebió, y su música es alegre, fantástica". (Guerrero, 1984:25).

[498] Monge, 1991:227.

[499] La plaza, la antigua "cancha", era el lugar de las peleas rituales y fiestas.

bohemios que actuaban en las serenatas; los músicos de las chicherías, o los infelices músicos mendigos; etc. El músico llamado "popular", o el músico indígena, era marginado y mal visto por las élites de poder. (En algunos estratos sociales, esta estigmatización continúa).

En la colonia la Iglesia Católica mantenía el monopolio de la esfera ideológica (educación, catequización, púlpito, imprenta, etc.)[500]. La *Revolución Francesa,* propició la secularización de la música. Con el advenimiento de la República, en las primeras décadas, la Iglesia conservó en gran medida el monopolio ideológico, ayudó a la consolidación del sistema imperante[501], era la "fuerza moral" y paradigma, el elemento articulador de los niveles ideológicos de la sociedad, y una fuerza de cohesión política[502].

La mayoría de instituciones musicales corporativas que aparecieron el siglo XIX, tenían como finalidad la enseñanza musical. La vinculación o dependencia con la Iglesia Católica siguió siendo muy fuerte y solo se modificó con el advenimiento de la *Sociedad Artística e Industrial de Pichincha* (1892) y el triunfo de la *Revolución Liberal* (1895)[503].

En una carta de 1802 Francisco de Caldas decía sobre la sociedad quiteña: *"El traje es indecente (...) El aire de Quito está envenenado; no se respiran sino placeres; los precipicios, los escollos de la virtud se multiplican, y se puede creer que el templo de Venus se ha trasladado de Chipre a esta ciudad (...)"*[504].

El inglés Ernest Charton, sobre su visita a Ecuador en 1862, escribió: *"no es nada raro ver a un fraile olvidar su sotana o bien arremangándosela hasta las rodillas, para mostrar con que gracia y conque flexibilidad ejecuta las figuras de la zamacueca"*[505].

La influencia del clero en la actividad musical fue muy fuerte, por ejemplo, el músico quiteño Fray Tomás de Mideros y Miño de San José, agustino, por ejemplo, llegó aexigir a sus *"discípulos que tomasen el hábito para continuar con sus estudios"* (musicales). La secularización de la música, la tarea educativa de los religiosos venidos de Europa[506], las fiestas, serenatas, y los bailes clandestinos de los "curas disolutos", tuvieron gran impacto en la innovación musical ecuatoriana; floreció así un pensamiento musical *eurocéntrico.*

En el naciente Estado ecuatoriano, la fuerza armada era el árbitro de los conflictos políticos, se encargaba de conservar el orden imperante y la seguridad externa, era una élite poderosa.

---

[500] Ayala Mora, 1988:65.
[501] Ibid, pp. 64 - 65.
[502] "El poder civil era más fuerte mientras más se unía al religioso". (Belisario Quevedo; "Biblioteca Ecuatoriana Mínima", pp. 275-276. Citado por Ayala Mora, 1988:140).
[503] Las "Sociedades" aparecieron en Europa, especialmente en España, a partir de los años cincuenta y sesenta del siglo decimonónico, algunas , inicialmente fueron privadas. Hubo sociedades literarias, líricas, corales, de profesionales, y para aficionados. Las sociedades propiciaron la profesionalización musical, e impulsaron la difusión de la "música de salón".
[504] Rumazo González, 1972:14.
[505] Guerrero Gutiérrez, mecanografiado, s.f.:22.
[506] Hermanos Cristianos, Instituto de los Sagrados Corazones, Hermanas de la Providencia, Instituto del Buen Pastor, religiosas de la orden de San Vicente de Paúl, Congregación Lazarista, dominicos italianos, etc.

Para analizar la música que se interpretó en los salones de la "aristocracia" quiteña, conviene tener en cuenta que, por los múltiples conflictos armados, y para negociar posiciones al interior del Ejército, los "ascensos militares" proliferaron incontrolablemente, hubo muchos generales, coroneles, etc., que nacieron en otras esferas sociales. Esta naciente burguesía, anhelaba alcanzar el sitial de la disminuida aristocracia. Esta nueva élite, diversificó la música.

Desde inicios del siglo XIX, el impacto de las bandas militares en la música ecuatoriana, fue muy grande. Entre los artesanos y campesinos, ecuatorianos y extranjeros, que integraban la tropa, había algunos músicos populares aficionados, hábiles intérpretes de la guitarra, bandolín, etc., todos ellos propiciaron una dinámica ínterinfluencia e interaprendizaje, la innovación musical y el florecimiento de nuevos repertorios y géneros musicales.

La animación con "música militar", en actos o celebraciones públicas y algunos ritos privados, especialmente en la época del Presidente García Moreno (1860-1875), fue omnipresente, incluso Cuando el *Santísimo Sacramento* era *"llevado donde un enfermo"*[507].

En el litoral, *"La afición a fiestas y bailes pone de manifiesto el alegre carácter de los costeños en quienes no se nota ni grumos de aristocracia cuando la diversión los anima"*[508]. Conviene señalar que en muchas ocasiones importantes fiestas y bailes de los terratenientes se desarrollaron en las casas de hacienda; estas fiestas a veces duraban varios días, hecho que propició una fuerte influencia recíproca entre la música campesina y la mestiza, por ejemplo el amorfino en la costa o el aire típico, el albazo, en la sierra, con los bailes de salón de la aristocracia criolla.

La música ecuatoriana - Siglo XX. A inicios del siglo XX se descubrieron en Latinoamérica algunas ruinas arqueológicas de las grandes culturas prehispánicas, se produjeron movimientos indigenistas, aparecieron pensadores que propiciaron el *pensamiento americano*; se inició el *relativismo cultural*. En Ecuador, surgió una corriente musical con aires de renovación estética. Los compositores populares ecuatorianos complementaron sus obras con la poesía de los poetas modernistas y posmodernistas. En los centros de formación musical y en los conservatorios el objetivo del músico académico fue ser concertista, alcanzar el dominio técnico del instrumento, el virtuosismo; esto, en muchos casos, aumentó la brecha y desdén de los músicos llamados académicos con relación a los músicos llamados populares.

En el siglo XX se dieron paulatinos cambios en las políticas y proyectos culturales. Se cuestionó a los "cultos", a los "exquisitos". Luego del conflicto bélico con el Perú, en 1941, y del terremoto de Ambato, en 1949, la población ecuatoriana experimentó sentimientos de ira, frustración e impotencia. En el aspecto musical prevaleció un sentimiento patriotero y nacionalista. Hubo gran difusión radial de los pasillos y otros géneros musicales ecuatorianos. El pasacalle alcanzó su esplendor y su base rítmica se usó para cantar las nuevas canciones dedicadas a las ciudades ecuatorianas. Algunas personas hablan de una "época de oro de la música ecuatoriana". En contraste a esta efervescencia patriotera gran cantidad de bandas militares e institucionales, por la

[507] Kolberg, 1996:167.
[508] Estrada, 1984:33.

penuria económica, desaparecieron y muchos músicos quedaron en la desocupación. No se puede hablar de una "época de oro de la música ecuatoriana", pues no hubo un mejoramiento de la calidad de vida de los músicos. Por el momento histórico, apogeo de la radiodifusión y de la industria discográfica únicamente se puede hablar de una buena difusión de la música, preferentemente compuesta e interpretada por compositores y artistas ecuatorianos. En esos años Carlos Rubira Infante fue el cantante y compositor que levantó el orgullo nacional como autor de los pasacalles: *Altivo Ambateño; Ambato Tierra de Flores; Guayaquil Pórtico de Oro; Guayaquileño (madera de guerrero); Venga Conozca El Oro; El Cóndor Mensajero; Playita mía; Chica Linda*; etc. César Baquero, en Quito, compuso los pasacalles: *Romántico Quito mío, Maravillas quiteñas;* Rafael Carpio Abad compuso: *Chola Cuencana, Perla Ecuatoriana,* etc.

Luego de la Revolución Cubana, el boom petrolero ecuatoriano, la muerte del presidente chileno Salvador Allende, etc., en los años sesenta y setenta del siglo XX se produjo en Latinoamérica un proceso "desarrollista", se introdujo el tema de la "planeación", se dieron los famosos "Planes de Desarrollo", la producción autónoma de bienes pero en dicha planeación se omitió el componente cultural. Se produjo un boom que reivindicaba a Latinoamérica, hubo una búsqueda del "alma latinoamericana", fue el tiempo de la "efervescencia de las utopías" al son de la *quena, el bombo, la guitarra y el charango.*

En los años ochenta, por el contrario, hubo en Latinoamérica un colapso, la llamada década perdida, la quiebra o desarticulación de los países. Pese a la "planeación" hubo desintegración, los países se desarticularon, se inició el éxodo de grandes oleadas migratorias. Se pasó de la sociedad rural, a la sociedad urbana, estalló la crisis. La palabra cultura fue introducida en el lenguaje cotidiano, muchos paradigmas, incluidos los musicales, sufrieron replanteamientos.

En los años setenta surgieron varios grupos musicales integrados especialmente por jóvenes universitarios que se alinearon al movimiento de la *Nueva Canción Latinoamericana,* a las centrales sindicales de obreros y, en algunos casos, a partidos políticos de izquierda. Se destacaron conjuntos como *Jatari, Pueblo Nuevo, Taller de Música, Illiniza,* el cantautor *Jaime Guevara*, etc. Estos músicos, aunque lanzaron un manifiesto, no lograron integrarse ni formar una entidad clasista. Participaron en varios festivales destacándose entre ellos un gran festival internacional organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La calidad del audio que percibimos en las audiciones de *radio, discos, cine, televisión, salas de espectáculos, ordenadores,* etc., ha variado substancialmente en los últimos años: del sonido *monofónico*, unidireccional y de un solo canal, se pasó al sonido *estereofónico,* es decir al sonido mezclado en dos canales. Este tipo de sonido fue muy popular en Ecuador, en los años setenta del siglo XX. Luego vino el sonido cuadrafónico, el *Dolby Surround,* el DTS (Digital Theater Systems), el *surround circular*, etc. El esquema *surround sound* tiene la propiedad de tomar múltiples canales de audio para, si es el caso, reproducir múltiples efectos, usando únicamente dos parlantes. Está vigente el audio digital, el formato de audio comprimido – MP3, el programa Napster para intercambiar archivos, etc. Esto ha motivado que las nuevas generaciones, difícilmente asimilen, entiendan, respeten, y disfruten de las grabaciones de hace apenas unas décadas.

Desde 1987, bajo la dirección general de los compositores Milton Estévez y Alvaro Manzano (entonces representantes del Conservatorio Nacional de Música, *Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical DIC*; y de la Orquesta Sinfónica Nacional, respectivamente), en Quito se realizaron seis festivales ecuatorianos de música contemporánea y un primer *Encuentro Andino de Música Contemporánea* (1987 – 1993). Los compositores participantes en estos eventos, pese a afrontar serios problemas y desafíos para la difusión de sus obras, tampoco lograron agruparse.

En los años ochenta y noventa del siglo XX la música ecuatoriana llamada *académica*, luego de atravesar el dodecafonismo, el serialismo, la vanguardia en sus diferentes manifestaciones llegó a la música electroacústica y al experimentalismo, el efecto por el efecto, la fría intelectualización estética. Algunos compositores como Julio Bueno (con su obra musical *Andarele – 1995*); Alvaro Manzano (con el *Poema Sinfónico Rumiñahui*), retornaron a las inagotables fuentes de la música tradicional étnica. Diego Luzuriaga, en su *Cantata Quito Mítico* (2004), utilizó magistralmente varios géneros musicales mestizos de Ecuador.

Como respuesta a la crisis iniciada en los años ochenta del siglo XX, a la globalización de la cultura; el concepto de *identidad* toma importancia. En los años noventa los indígenas ganan reconocimiento y espacios políticos; la cultura toma parte de los planes de desarrollo y éste pretende ser humanizado. En Latinoamérica, en Ecuador, somos la suma de lo heterogéneo. Teóricamente todos tienen derecho a que se reconozca su identidad pero, al pasar los años, este concepto entra en crisis; *se debe dar paso al reconocimiento y respeto del otro*; la concertación, no como dádiva, sino como derecho. Se habla de las músicas ecuatorianas, de un Ecuador pluricultural, multiétnico y plurilingüe.

LECTURAS RECOMENDADAS

Alexander, Francisco,

1977 Música de América Latina: Ecuador, Enciclopedia de la Música de Hamel y Húrlimann, Vol 3. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Grijalbo, S.A.

Bueno Arévalo, Julio,

2006 Un siglo de música ecuatoriana, Testigo del Siglo, El Ecuador visto a través del Diario El Comercio 1906 – 2006. Quito, Ediecuatorial.

Godoy Aguirre, Mario,

2004 La Música en la Época Colonial en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Quito, Fundación Teatro Nacional Sucre, FONSAL.

2005 Breve Historia de la Música del Ecuador. Quito, Corporación Editora Nacional.

Guerrero, J. Agustín,

1981 Imágenes del Ecuador del siglo XIX Juan Agustín Guerrero. Texto e investigación Wilson Hallo. Quito, Madrid, Ediciones del Sol, ESPASA CALPE S.A.

1984 La Música Ecuatoriana desde su Origen hasta 1875. Quito, Banco Central del Ecuador.

Moreno, [Andrade], Segundo Luis,

1930 La Música en el Ecuador. Quito, 1ra ed.: Gonzalo Orellana, en El Ecuador en cien años de Independencia 1830-1930, t. II, Imp. de la Escuela de Artes y Oficios.

s.f. La Música en el Ecuador, Segunda Parte: El Coloniaje, mecanografiado.

1950 La Música en el Ecuador. Tercera Parte: La República, mecanografiado inédito,.

1972 Historia de la Música en el Ecuador. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

1996 La Música en el Ecuador. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical.

Stevenson, Robert [Murrell],
1989 Fuentes y Documentos para la Historia de la Música en el Ecuador, N 3. Quito, Banco Central del Ecuador.

Varios autores,
1999 Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, varios tomos. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

Hitos históricos de la Música Ecuatoriana.

1830.	Juan José Flores solicitó a José Joaquín Olmedo que escriba una "Canción Nacional".
1831	
1832. Muere: Manuel García, tenor y compositor español	Llega una compañía dramática española, se forma una orquesta con músicos peruanos y quiteños y dos cantores, director N. Villalva. Crisanto Castro es nombrado maestro de capilla de la Catedral de Quito, su grupo musical incluía: 3 flautistas, 5 violinistas, un contrabajo, dos organistas, cuatro cantantes de canto llano y varios muchachos.
1833.	Anónima: Canción Ecuatoriana, Gaceta de Gobierno N° 125, del 28 de diciembre.
1834.	
1835.	
1836.	El Capítulo nombra a Juan Pablo Pizarro, cantante; Bernardo Correa y N. Santa Cruz, como primero y segundo violín de la Catedral de Quito (también eran violinistas: Juan Bastidas, Agustín Baldeón).
1837.	
1838.	Juan José Flores: Canción Nacional. Llega a Guayaquil el violinista y pintor inglés Alejandro Séjers. Posteriormente se estableció en Quito, donde organizó una "Sociedad Filantrópica". El capítulo (eclesiástico) abolió un cargo de cantollanista.
1839.	
1840. Muere: Fray Francisco Fraga (tenor de la Catedral de Quito).	El violinista Agustín Baldeón, continúa como director de la Sociedad fundada por Sejers. Hasta 1847.
1841.	
1842.	Llega a Guayaquil la Compañía Lírica dirigida por Antonio Neumane, estrenan "El Barbero de Sevilla"
1843.	Miguel Pérez "pidió" el cargo de segundo violín de la Orquesta de la Catedral de Quito (27 de octubre de 1845).
1844.	
1845.	Se organiza la Sociedades Filarmónica (Quito, 6 de marzo).
1846.	
1847. Nace: José María Rodríguez, (compositor). Muere: Agustín Baldeón (compositor, violinista).	Miguel Pérez, discípulo de Alejandro Séjers, en el Convento de Santo Domingo de Quito, continúa como Director de la Sociedad Filarmónica, desde ese año llamada "de Santa Cecilia", perduró hasta 1858.
1848.	
1849.	
1850.	
1851. Muere Antonio Soler, músico radicado en Cuenca	Músicos miembros de la Sociedad Filarmónica de Quito, son obligados por los militares a vestir de "capote y morrión formando una miserable banda".
1852. Nace: Ana Villamil Icaza (pianista, compositora).	Se presenta en Quito la Compañía Lírica de Pablo Ferreti.
1853.	
1854.	Agustín Salazar y Lozano publica: Canción Nacional de José Joaquín Olmedo, y Canciones modernas, a la memoria de los precedentes acontecimientos. Juan Agustín Guerrero, es profesor de dibujo y música del Colegio María del Socorro y Escuela Municipal de Quito.

1855.	
1856.	
1857.	En la exposición de 1857, la obra de Manuel Zaporta: "Catecismo Musical", (texto para piano).
1858. Nacen: Virgilio Chávez Orbe, (11 de diciembre, violinista, compositor); Luis pauta Rodríguez (compositor).	
1859. Nace: Carlos Amable Ortiz (12 de marzo, compositor, pianista).	Actúa en Quito la Compañía Lírica de Pablo Ferreti (italiano).
1860.	
1861.	
1862.	
1863.	
1864.	
1865.	Llega a Quito el español Marcos Jiménez de la Espada, pide a Juan Agustín Guerrero, coleccionar "melodías indianas y populares", para el Museo de Ciencias Naturales de Madrid. El argentino Juan José Allende, musicaliza la Canción Nacional de José Joaquín Olmedo, y presenta al Congreso de Ecuador, como propuesta de Himno Nacional. Juan León Mera: letra del Himno Nacional del Ecuador, 26 de noviembre.
1866.	Juan León Mera: letra del Himno Nacional del Ecuador, se publica en el periódico semanal "El Sud Americano", 16 de enero. Juan Agustín Guerrero, es Director de la Banda de Músicos del Batallón N° 2 (Quito).
1867.	
1868.	
1869.	Antonio Neumane, en Guayaquil, en el mes de septiembre, compone la música del Himno Nacional del Ecuador. Se funda el Conservatorio de Quito (Decreto 128 del 28 de marzo, "Sobre la enseñanza de la música y Conservatorio", Director: Antonio Neumane. García Moreno ordena la organización de una Banda Militar, con 28 jóvenes músicos. En Quito, el 10 de agosto, en la Plaza de la Independencia, la Banda de Músicos de Batallón N° 2 y el Coro de la Compañía Lírica de Pablo Ferreti, estrenan el Himno Nacional del Ecuador.
1870. Nace Rafael Enrique Valdivieso (10 de marzo; compositor).	Decreto N 128 – 28 II 1870, sobre la enseñanza de la música y Conservatorio. Director Antonio Neumane. García Moreno ordena la organización de una banda militar, con 28 jóvenes músicos. El 10 de Agosto, estreno del Himno Nacional del Ecuador, (Mera, Neumane), Plaza de la Independencia de Quito, banda de músicos del Batallón N 2 y Coro de la Compañía Lírica de pablo Ferreti
1871. Nace: Ulpiano Benítez Endara (compositor). Muere en Quito, Antonio Neumane (3 de marzo).	Juan Agustín Guerrero, es nombrado Director del Conservatorio de Quito.
1872.	Francisco Rossa (italiano), es nombrado Director del Conservatorio de Quito; Antonio Casarotto, profesor de trombón; Pedro traversari, profesor de flauta; Vicente Antinori, profesor de canto.
1873.	
1874. Nace Pedro Pablo Traversari Salazar	

(compositor).	
1875. Nace Sixto María Durán (6 de agosto, compositor).	Llega a Quito el profesor Favio de Petris, nombrado profesor de órgano del conservatorio.
1876. Nace Salvador Bustamante Celi (19 de marzo, compositor).	Juan Agustín Guerrero: "La Música Ecuatoriana Desde su Origen hasta 1875". Juan Agustín Guerrero es Rector del Conservatorio de Quito, examinador de escultura y pintura en la Escuela de Bellas Artes.
1877.	Clausura del Conservatorio Nacional de Música
1878. Nace Pablo Gavilanes, compositor.	
1879.	
1880. Nace Francisco Salgado (compositor).	
1881.	
1882. Nacen: Segundo Luis Moreno, compositor y musicólogo.	
1883.	Se publica en Madrid la obra "Yaravíes Quiteños", obra recopilada por Agustín Guerrero.
1884.	
1885. Lauro Dávila (autor, compositor).	
1886.	
1887. Músico y novelista: Enrique Terán	
1888.	
1889. Compositores: Alberto Guillén Navarro, Alberto Moreno Andrade, Rafael Sojos, José A. Valdivieso Alvarado.	
1890. Compositor: Carlos Ortiz Cobo.	
1891.	
1892.	
1893.	
1894.	
1895.	
1896.	
1897.	El 12 de julio, en Quito, el compositor Aparicio Córdova estableció la Imprenta de Música de Santa Cecilia.
1898.	
1899.	
1900. Compositor y poeta: Angel Leonidas Araújo.	El presidente Eloy Alfaro reabre el Conservatorio de Quito, Decreto Ejecutivo (D. E.): 26 de abril.
1901. Compositores: Carlos Guerra Paredes, Luis Aníbal Granja, Rudecindo Inga Vélez, Alejandro Plaza Dávila. Músico: Manuel de Jesús Álvarez.	Publicación de una versión reelaborada del Himno Nacional del Ecuador, Editorial Ricordi, Milán, Italia.
1902. Compositores: Guillermo Garzón, Belisario Peña. Autor: César Maquilón. Pianista: Gustavo Bueno.	Pedro Traversari: El Arte en América o sea Historia del Arte Musical Indígena y Popular, manuscrito. Se radica en Guayaquil Nicasio Safadi. Agustín de Askúnaga es nombrado maestro de capilla de la Iglesia de San Francisco de Quito.

1903. Compositores: Luis H. Salgado, Alejandro Lasso, Enrique Ibáñez Mora, Miguel Ángel Casares.	Luis Pauta Rodríguez: El himno nacional del Ecuador. El italiano Domingo Brescia es nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música.
1904. Compositores: Francisco Villacrés Falconí, Rubén Uquillas, Pedro Echeverría.	
1905. Compositores: Rafael Carpio Abad, Ricardo Becerra, Gustavo Salgado Torres.	
1906. Compositor: Marco Tulio Hidrovo.	
1907. Compositores: Ángel H. Jiménez, Luis Gavilanes Diaz.	Domenico Brescia, estrena en Quito la "Sinfonía Ecuatoriana". Pedro Traversari S. Encuentra en Roma un libro de 132 páginas, terminado en 1673 (el Oficio de los Santos Franciscanos)), por Francisco Peña Herrera, doctrinero de San Pedro de la Laguna, uno de los más bellos libros de Coro de la América Hispana. Academia Sociedad Beethoven, dirigida por Pedro P. Traversari S., Quito, 1907 – 1911. Segundo Luis Moreno dicta clases en el Conservatorio de Quito, para que los estudiantes aprendan el acompañamiento musical de las proyecciones cinematográficas del Teatro Sucre.
1908. Compositores: Manuel de J. Lozano, Luis Cisneros Noriega, Zulema Blacio, Corsino Durán, Fray Miguel Díaz.	Miembros de la Sociedad Beethoven amenizan las "Vistas cantantes" que se presentan en el Teatro Sucre.
1909. Compositores: Carlos Silva Pareja, Alfonso T. Arauz, Clodoveo González, Inés Jijón, María Antonia Andrade.	Domenico Brescia estrena una cantata con poesía del doctor César Borja (10 de agosto)
1910. Compositores: Cristóbal Ojeda Dávila, Néstor Cueva Negrete. Violinista: Gerardo Alzadora. Cantante: Carlota Jaramillo. Crítico musical: Francisco Alexander.	Estreno de Preludio sinfónico y Canción para fagot sobre un yaraví ecuatoriano de Segundo Luis Moreno (25 de junio). El Dr. José Mulet, español, es nombrado maestro de capilla de la Catedral de Quito. Mulet establece una Schola Cantorum para niños y un Conservatorio privado.
1911. Compositores: Manuel Cruz Viteri, Manuel Valarezo Figueroa.	Francisco Paredes Herrera: Paloma del Ensueño, poesía: Alfonso Estrella. Domenico Brescia recibe premio en la exposición de Roma por su Sinfonía Ecuatoriana
1912. Compositores: Inés Jijón, Carlos Solís Morán, Corsino Durán, Leonardo Páez, Rodrigo Barreno, Cornelio Cevallos, Marcial Salas M., César Mosquera Merchán.	«Encalada y Cia.» - Discos La Favorita, graba en discos de carbón (pizarra) música popular. Nicasio Safadi graba para Discos La Favorita. Pedro Pablo Traversari S.: La Platea, revista. Francisco Salgado inicia en Quito la publicación de varios artículos periodísticos, con temática musical.
1913. Compositor: Ángel S. Pulgar.	S. F. González Jaramillo: Método Práctico para Aprender a Tocar Guitarra.
1914. Compositores: Víctor de Veintimilla, Gerardo Arias y Arias. Muere Virgilio Chávez, compositor.	
1915. Cantante, compositor: Gonzalo Benítez Gómez.	El Dúo Safadi Valdivieso Alvarado, graba el pasillo "Flores Negras", Discos Favorita.
1916. Compositor: Julio César Niama Barragán. Cantante: Amelia Mendoza	En Guayaquil, e funda la empresa J.D. Feraud Guzmán, se inicia la fabricación de rollos para pianola, marca ONIX. Visita el Ecuador, el músico y compositor peruano Daniel Alomía

Sangurima (Amelia Georgina Montiel).	Robles.
1917. Compositores: Gonzalo Vera Santos, Ángel Regalado Villavicencio. Literato: Gonzalo Almeida.	Debuta la Orquesta Sinfónica de Señoritas en el Conservatorio, dirigida por Pedro P.Traversari
1918. Compositores: Alfredo Carpio Flores, Gonzalo Carrasco, Marco Antonio Ochoa Muñoz. Cantante, compositor: Luis Alberto Valencia.	A nivel oficial, en 1918, durante el gobierno de Alfredo Baquerizo Moreno, una vez más, se dictó una Ley que prohibía las danzas y fiestas indígenas.
1919. Compositores: Nicolás Santos Fiallos, Luis Alberto Maldonado, Armando Pantza Aráuz.	Francisco Paredes Herrera: El Alma en los Labios, poesía: Medardo Ángel Silva, pasillo. Ángel Leonidas Araújo: Cuando me Miras, pasillo.
1920.	Francisco Paredes Herrera: Acuérdate de mi, poesía: Aurelio Ordóñez Zamora. Ángel Leonidas Araújo: Ojeras, pasillo. Centro Musical Berio, Guayaquil.
1921. Compositor: Carlos Rubira Infante.	Francisco Paredes Herrera: Ultimo Pasillo, letra: Eliseo Fernández de Córdova, pasillo.
1922. Compositores; Carlos Contreras, Jorge Baylach (España). Cantante: Maruja Mendoza Montiel (Sangurima).	Francisco Paredes Herrera: Anhelos, letra de Juan de Dios Peza, pasillo. Inés y Carlota Jaramillo, ganan concurso de música nacional, Quito.
1923. Compositor; Carlos Bonilla Chávez. Guitarristas: Segundo Guaña, Carlos Montalvo.	Ángel Leonidas Araújo: Almas Gemelas, pasillo. Segundo Luis Moreno: La Música en la Provincia de Imbabura.
1924.	Ángel Leonidas Araújo: Almas Gemelas, pasillo; Esta Noche, bambuco. Segundo Luis Moreno: Reformas del Himno Nacional.
1925. Compositores: Néstor Aguayo Jarrín, Héctor Abarca. Muere: José Vicente Blacio, músico.	Carlos Cordovez Borja: Primeras emisiones de prueba de Radio «El Prado», Riobamba, 27 - II.
1926. Compositores: Enrique Espín Yépez, Ruperto Romero Carrión, Alfonso Amancha, Tomás Oleas Carrasco. Cantante: Máxima Mejía.	
1927. Compositores: Gonzalo Badillo Baldeón, Guillermina Proaño B. Musicóloga: Inés Muriel.	Carlos Silva Pareja: Lirios Marchitos, pasillo. Sixto María Durán: música Ecuatoriana, ensayo.
1928. Compositores: Claudio Aizaga, Mercedes Bustamante. Cantante: Olimpo Cárdenas.	Rudecindo Inga Vélez: La Bocina, fox incaico. Carlos Silva Pareja: Piedad, pasillo. Ángel Leonidas Araújo: Nunca, pasillo. Conservatorio de Música, Guayaquil, 20 – IX, Isidro Ayora firma el Decreto. Juan Pablo Muñoz Sanz: La Música Ecuatoriana, ensayo.
1929. Pianista, compositora: Blanca Cano.	Lauro Dávila, Nicasio Safadi: Gayaquil de Mis Amores, pasillo. Carlos Silva Pareja: El Ultimo Beso; Todavía, pasillos. Francisco Paredes Herrera: Como si Fuera un Niño, poesía: Maximiliano Garcés. Rafael Carpio Abad: Chorritos de Luz, poesía: Agustín Cuesta Vintimilla. Manuel de Jesús Álvarez: Estudios folklóricos sobre el montuvio y su

	música. Raymond Maugé, profesor del curso de coreografía, Conservatorio Nacional de Música
1930.	Carlos Brito Benavides: Sombras, Imploración de amor, Solo Penas, Tus Ojeras, pasillos compuestos en Riobamba. Julio Cañar: Sangre Ecuatoriana, pasodoble. La Ultima Oración de un Moribundo, valse. Francisco Paredes Herrera: Rosario de Besos, pasillo, letra: Libardo Parra. Viajan a EEUU. el Dúo Ecuador (Ibáñez - Safadi) a grabar música ecuatoriana (4 de junio)
1931.	
1932.	Ángel Leonidas Araújo: Amor Grande y Lejano, pasillo. 1932: Se funda la Banda Municipal de Quito (11 de julio)
1933.	1933: Luis H. Salgado estrena la suite Atahualpa o el ocaso de un imperio obra para banda de concierto. Francisco Paredes Herrera: Tú y Yo, pasillo, poesía: Manuel Coello.
1934.	Pedro pablo Traversari, director del Conservatorio Antonio Neumane, organiza la Orquesta Sinfónica de Señoritas del Conservatorio de Guayaquil.
1935. Nacen en Guayaquil: Julio Alfredo Jaramillo Ladrido, cantante y compositor; Enrique Gil Calderón (director de coros).	Francisco Paredes Herrera: Manabí, pasillo, poesía: Elías Cedeño.
1936.	Ángel Leonidas Araújo: Rebeldía, pasillo. Francisco Paredes Herrera: Unamos los Corazones, poesía: José María Tres Palacios.
1937.	Se funda en Cuenca el Conservatorio de Música dirigido por S. L. Moreno.
1938.	El gobernador de Esmeraldas "decidió erradicar la música y el baile de marimba porque veía en ellos el origen de todos los vicios que su imaginación adjudicaba a los negros".
1939.	1939: Aparece el primer número de la revista del Conservatorio de Quito: Pentagrama.
1940.	
1941	
1942.	
1943.	Segundo Luis Moreno organiza en Quito, el Primer Festival de Danzas Indígenas.
1944.	Se crea la Escuela de Música de la Universidad de Loja (28 de noviembre); Luis H. Salgado compone su Sanjuanito futurista, microdanza para piano, obra dodecafónica.
1945.	
1946.	Aparece el primer disco grabado y prensado por IFESA de Guayaquil (En las lejanías, pasillo, interpretado por Olimpo Cárdenas y Rubira Infante)
1947.	
1948.	El 29 de septiembre, se oficializa como Himno Nacional del Ecuador, al himno compuesto por Juan León Mera y Antonio Neumane, (R.O. N° 68 - 23 XI). P. Aurelio Espinosa Pólit: Reseña Histórica del Himno Nacional Ecuatoriano.
1949.	Luis Humberto Salgado: primera Sinfonía Andina (1945-1949) Rafael Carpio Abad: Chola Cuencana, pasacalle.

	Se crea la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, 26 de noviembre.
1950.	9 de mayo, la Casa de la Cultura Ecuatoriana inaugura en Quito el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari Salazar Primera fundación de la Orquesta Sinfónica del Guayas, adscrita al Núcleo de la Casa de la Cultura del Guayas, (4 de noviembre, Registro Oficial 403 del 2 de enero de 1950).
1951.	1° de mayo, entrega e inventario del Museo de Instrumentos Musicales [Pedro Traversari], a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. Presidente: Dr. Benjamín Carrión.
1952.	
1953.	
1954.	Debut del Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana dirigido por el guatemalteco Oscar Vargas Romero (15 de mayo)
1955.	Gerardo Guevara: El Espantapájaros (pasillo).
1956.	16 de agosto, concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Director: Ernesto Xancó.
1957.	Gerardo Guevara musicaliza las poesías de: Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Alejandro Velasco y otros, para el Ballet "Yaguar Shungo"; Despedida (pasillo).
1958.	1958: Concierto en Quito de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Leonard Bernstein (11 de mayo)
1959.	Serenata Quiteña. Fiestas de Quito, 5 de diciembre.
1960.	El Trío Los Imbayas, graba el sanjuanito "Marujita".
1961.	Corsino Durán: Ocaso del Tahuantinsuyo, poema sinfónico. Se publica en Quito el Florilegio del pasillo ecuatoriano de Alberto Morlás Gutiérrez
1962.	Robert Stevenson La música en Quito. Primer Festival del pasillo organizado por Radio Tarqui, Quito, 3 de diciembre, triunfadores: Dúo hermanos Villamar.
1963.	El Derecho Ecuador adopta la Convención Internacional sobre la protección de los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión de Roma, Registro Oficial 137 del 24 de octubre.
1964.	Tú y Yo, pasillo de Francisco Paredes Herrera [compuesto en 1933], letra de Manuel Coello, interpretado por el Dúo Miño Naranjo, arreglo de Carlos Bonilla, en Barcelona, España, gana el Primer Premio, en la Segunda Feria de la Canción Iberoamericana, evento organizado por la Revista Ondas. En Guayaquil se organiza el grupo juvenil "Los Pájaros de Fuego", que luego se llamaría 'Los Corvets".
1965.	Gerardo Guevara: Atahualpa, texto de Alejandro Velasco Mejía. Dúo hermanos Villamar: Avecilla, albazo tradicional, (disco de oro).
1966.	Claudio Aizaga: Ballet Daquilema. Circula Revista Estrellas de Guayaquil
1967.	Gerardo Guevara: Se va con Algo mío (pasillo). Los Corvets de Guayaquil graban los primeros temas para Orión – IFESA. El Padre Jaime Manuel Mola, funda el Instituto Interamericano de Música Sacra, septiembre.
1968.	
1969.	Se fundan: La Orquesta de baile Don Medardo y sus Players, el Conjunto Yumbos Chahuamangos.
1970.	Se fundan las Orquestas Sinfónicas de: Cuenca y Guayaquil

	(Registro Oficial 353 del 21 de enero. Inicialmente contó con 23 integrantes. Primera presentación en el Teatro 9 de octubre, el 27 de octubre, bajo la dirección de Angelo Negri. Presidenta de la Junta Directiva: Olga Ruiz de Estrada, Director Artístico: José Barniol) . SE funda en Quito el Conjunto Jatari, (abril de 1970). Director, fundador: Patricio Mantilla.
1971.	En Peguche, Imbabura, se funda el Conjunto Ñanda Mañachi. Casa de la Cultura Ecuatoriana: [Catálogo] Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari. En el Teatro Palledium de Manhattan New York, en el Festival Internacional de la Canción Latinoamericana, triunfa el cantante guayaquileño Hugo Henríquez con el tema "Te voy a regalar un continente", de Romeo Caicedo y el argentino Héctor Garrido.
1972.	La Casa de la Cultura Ecuatoriana publica el primer tomo de la Historia de la música en el Ecuador de Segundo Luis Moreno. Se funda la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Registro Oficial 181, Decreto Supremo 1260 del 10 de noviembre, director fundador, maestro José Castelví Queralt (1972 – 1995).
1973.	Faltándome Tú, pasillo de Carlos Falquez. Se funda la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE), presidente maestro Gerardo Guevara, (16 de enero). Se funda la Orquesta Sinfónica de Loja.
1974. Mueren: Segundo Luis Moreno, musicólogo; Bolívar "Pollo" Ortiz, guitarrista.	
1975. Mueren los compositores: Miguel Ángel Casares, Guillermo Garzón, Corsino Durán.	Constantino Mendoza: Melodías de Mi Vida, antología musical. Álvaro Manzano: Comedia Musical. Se funda el Grupo Pueblo Nuevo. Se funda la Asociación de Artistas de Chimborazo Mesié Borja Gallegos, Acuerdo Ministerial, 5506 – 26 – IX – 1975. Créase el Colegio Nocturno de Ciclo Básico que funcionará en el Conservatorio de Ambato, R.O. 805: 19 – V – 75. *Faltándome tú,* pasillo de Carlos Falquez, cantado por los Hnos. Villamar, "canción del año" en varias emisoras del Ecuador.
1976.	Se promulga la Ley de Derecho de Autor, 30 de julio (R.O. No 149 del 13 de agosto). La pesetera, valse de Oscar Guerrero, canción del año en algunas emisoras del país.
1977.	La Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos, SAYCE, logra la personería jurídica, bajo Acuerdo del Ministerio de Bienestar Social y Cultura N° 755, 28 de enero. El Consejo Supremo de Gobierno dispuso que el Himno Nacional del Ecuador, sea interpretado sin las repeticiones acostumbradas, 11 de marzo de 1977.
1978. Muere en Guayaquil el cantante Julio Jaramillo (9 de febrero)	Hernán Sotomayor: Atajitos de Caña. Luis Padilla: Yo Esperaré Tú Cambiarás, balada cantada por Darwin, Disco de Oro (IFESA), 150.000 copias. Richard Rephann: Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari.
1979.	Se promulga la Ley de Defensa Profesional del Artista (R.O. No 798 del 23 de marzo) (8 de marzo); Circula el primer número de la Gaceta Musical revista de las Juventudes Musicales del Ecuador. Ecuavisa, Quito, difunde el programa de televisión: "Vamos a la Peña".
1980.	1980: Se presenta en Quito el jazzista Stan Getz (30 de septiembre)

1981.	Se publica el tomo I del estudio Organológico Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador de Carlos Alberto Coba. El Grupo Pueblo Nuevo graba el disco LP "Trigo, Mar y Sangre", que incluye el tema "A mi Lindo Ecuador", del compositor Rubén Barba, y "Paquisha", de Galo y Miguel Mora Witt.
1982.	
1983.	Daquilema, Crónica Cantada, texto de Marcelo Cevallos, música de Patricio Mantilla. Rogelio Jaramillo Ruiz: Loja Cuna de Artistas, BCE.
1984.	
1985.	En Quito, en el Conservatorio Nacional de Música, se crea el Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical, DIC,. Jesús Fichamba, en Sevilla, España, alcanzó el segundo lugar en el Festival de la Organización de Televisión Iberoamericana, OTI, con el tema: "La Santa María, La Pinta, La Niña", del compositor Luis Padilla Guevara.
1986.	Se funda la Orquesta Sinfónica de Loja. Aparece en junio el primer número de la revista Opus de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador; Primer Festival Internacional de Guitarristas, organizado por la Asociación Nacional del Guitarristas del Ecuador (ANGE)
1987.	Primer Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, organizado por el Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical del Conservatorio Nacional de Música (abril); 1988 Estreno en Quito Ecuador de Carmina Burana de Carl Orff, dirigida por Alvaro Manzano (agosto). En Guayaquil se crea el Conservatorio Particular Dr. Jorge Manzano, 13 de mayo
1988.	
1989.	Evelina Cucalón de Fougeres, es nombrada Presidenta de la Junta Directiva de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil (1989 – 2001).
1990.	Edgar Palacios: Boletín y Elegía de las Mitas, cantata, poesía de César Dávila. Creación del Departamento de Desarrollo y Difusión Musical de la Dirección de Educación y Cultura del Municipio de Quito y de sus agrupaciones: Orquesta de Instrumentos Andinos, y Banda Sinfónica Municipal, Director: maestro Julio Bueno
1991.	En el Teatro Nacional Sucre de Quito, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, bajo la dirección, del maestro Álvaro Manzano, exitosamente estrena una versión sinfónica coral del Himno Nacional del Ecuador, en la tonalidad de mi mayor, arreglo del maestro A. Manzano, (9 de agosto). 1991: Aparece el número 1 de la revista A tempo órgano de difusión de la Banda Sinfónica Municipal.
1992.	Álvaro Manzano: "Rumiñahui", poema sinfónico. Se publica el tomo II del estudio organológico Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador de Carlos Alberto Coba
1993. Muere trágicamente el pianista Juan Esteban Cordero (junio).	El Municipio de Quito edita los discos y antología de partituras Canciones a Quito; Se crea el Coro Mixto "Ciudad de Quito" perteneciente al Municipio capitalino. En homenaje a Julio Jaramillo, nacido el 1 de octubre de 1935, se declara "Día Nacional del Pasillo, el 1 de octubre de cada año". Decreto Ejecutivo N° 1118, (R.O. N.-. 287, del 30 de septiembre de 1993).
1994.	Se presenta en Quito el violoncelista M. Rostropovich acompañado de la OSN dirigida por Álvaro Manzano. Se crea en Guayaquil el Conservatorio particular Rimsky Korsakov,

	director: Reynaldo Cañizares.
1995.	Julio Bueno: Andarele. Se funda la Orquesta Sinfónica Juvenil Nacional del Ecuador, director: Patricio Aizaga. En Quito, del 18 al 22 de septiembre, se realizó el Primer Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América (Cuba, Costa Rica, Venezuela, Colombia y Ecuador) Se graban dos obras del maestro Luis H. Salgado: "Mosaico de Aires Nativos" y el "Sanjuanito Futurista" (CD "Festival la Huella de Europa").
1996.	El Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito reedita La música en el Ecuador compendio de Segundo Luis Moreno. Circula el disco compacto: Música sacra ecuatoriana interpretada por la Banda Sinfónica, Orquesta de Instrumentos Andinos y Coro Mixto Ciudad de Quito; Festival «Todas las voces, todas» en Quito Ecuador. Fundación Guayasamín (junio)
1997.	
1998.	Se funda en Quito el Conservatorio Particular Franz Liszt.
1999.	
2000	La Banda Sinfónica del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, graba la "Suite Atahualpa" de Luis H. Salgado.
2001.	Julio Bueno: La Música. El Nacionalismo Musical. La Música Popular. Instituciones y Agrupaciones Musicales, en Enciclopedia del Ecuador, Grupo Editorial Océano. Primer Festival de Música Sacra, Quito, Fundación Teatro Nacional Sucre.
2002.	
2003.	II Festival Todas las Voces Todas, Quito. Museo de la música, Loja.
2004.	Diego Luzuriaga: Cantata Quito Mítico. Mario Godoy Aguirre: La Música en la época colonial en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. La Spanish Harlem Orchestra de Nueva York, alcanza el Grammy Latino, en la categoría: mejor orquesta de salsa y merengue, a esta agrupación pertenece el cantante manabita Marco Bermúdez.
2005.	Juan Carlos Franco: Sonidos Milenarios, la música de los secoyas, A'i huaorani, kichuas del Pastaza y afroesmeraldeños, Mario Godoy Aguirre: Breve Historia de la Música del Ecuador.
2006.	Diego Luzuriaga: Manuela y Bolívar (ópera). Julio Bueno: Un siglo de música ecuatoriana, en Testigo del Siglo. El Ecuador visto a través del Diario El Comercio, Quito. Papa Roncón presenta en el Teatro Nacional Sucre de Quito. una marimba de 170 teclas. Se crea La Compañía Lírica Nacional, Quito, Fundación Teatro Nacional Sucre.
2007.	Mesías Maiguashca: Boletín y Elegía de las Mitas, cantata escénica para multimedios, poesía de César Dávila.
2008. Muere el compositor Néstor Aguayo, 26 de marzo. Muere el compositor Claudio Aizaga, (25 de agosto). Muere el director de coros, Enrique Gil Calderón, (Guayaquil, 11 de diciembre).	Diego Luzuriaga: El Niño de los Andes, Cantata, estrena el "Vocal Essence", de Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos. Museo de la Música Popular Julio Jaramillo, Guayaquil, marzo/2008. Primera Escuela del Pasillo Nicasio Safadi, Guayaquil, abril/2008 Primera Bienal de la Música, Primer Encuentro Internacional de Musicología – Loja, diciembre.
2009. Mueren los compositores: Enrique Mendoza, Jorge Zambrano.	Pablo Freire: "Micael". La Universidad de Guayaquil nombra doctor Honoris Causa, al compositor Carlos Aurelio Rubira Infante .

	El 5 de noviembre, Paulina (Rendón) Aguirre gana el Grammy Latino en la categoría Mejor Álbum de Música Cristiana. Crisis en el Conservatorio Nacional de Música.
2010. Muere el compositor y guitarrista Carlos Bonilla Chávez, Quito, 10 de enero). Muere el requintista y cantante Eduardo Erazo, Quito, 17 de enero. Muere el guitarrista Pedro Chinga, 16 de mayo. Muere el compositor y clarinetista Leopoldo Yanzaguano, 16 de mayo.	María Cristina Breilh Ayora: Resiliencia. Leonardo Cárdenas: Puka Runa, cantata escénica. Darién Brito: Dáctilo, rapsodia para orquesta. Cristian Orozco: Pasión Según San Baqueta, solo para tambor*. Ricardo Monteros Tello: Vibraciones Ancestrales, para crótalos tibetanos, vibráfono y bombo ecuatoriano*. *Estreno en el Teatro de la Filarmónica de Odessa, Ucrania, el 24 de abril. Aguda crisis en la Orquesta Sinfónica Nacional. El Conservatorio Nacional de Música, abre la Escuela de Música Antigua y Colonial (6 de abril). Juan Fernando Velasco: Con Toda el Alma, disco compacto con 10 pasillos. Ketty Wong gana el XII premio de musicología Casa de las Américas. En el marco de la II Bienal de la música, estudiosos de la música iberoamericana, conforman el "Grupo de Loja", 3 de diciembre y se sugiere que el género pasillo, el canto del jahuay, la banda mocha, sean incluidos en la lista de patrimonio en riesgo. Aparece la Revista *Variaciones,* maestría en pedagogía e investigación musical, Universidad de Cuenca.
2011. En Guayaquil, el 22 de enero, muere el requintista Rosalino Quintero.	Disco compacto: ¡Una tonadilla nueva! Baroque music from Ecuador, Ensemble Villancico – Peter Pontvik
2012. En Guayaquil, el 10 de abril, muere el cantante Hugo Henríquez	Ricardo Monteros Tello: Sinfonía Ecuador.

LECTURAS RECOMENDADAS

Ayala Mora, Enrique,
1994 Resumen de Historia del Ecuador. Quito, Corporación Editora Nacional.

Taller de Estudios Históricos, TEHIS,
1993 Nueva Historia del Ecuador. Quito, Cronología comparada de la Historia Ecuatoriana, Vol. 14, Corporación Editora Nacional - Grijalbo.

UNIDAD 3.

La música ecuatoriana: contextos, autores y géneros.

Compositores[509] ecuatorianos. Propuesta generacional. La periodicidad y las generaciones. Hay visiones históricas falsas que debemos superar, por ejemplo, es un error concebir la historia de la música, a partir del surgimiento del compositor genio[510]. Hubo, hay y habrán compositores "mayores y menores", "buenos y malos", de "profesión" y de "ocios y circunstancias". Como recurso didáctico, presento un listado cronológico de una selección de compositores ecuatorianos, a quienes intentaré ubicar por generaciones; es, en todo caso, una propuesta subjetiva y "abierta", sujeta a cambios y discusión. No soy partidario del dogma ni del principio rígido; los paradigmas y las "palabras", cambian constantemente.

Según Karlheinz Stockhausen: "Es esencial que cada vez más se considere la obra artística como un proceso (...) el proceso es tan importante, y en muchos casos más importante que el objeto final"[511]. El compositor, el sujeto artístico es engendrado por las "estructuras colectivas, como un lugar de cruce de múltiples canales: familiares, culturales, económicos"[512]. Hay interrelación entre los procesos sociales y los procesos musicales.

Al momento de usar el método generacional, debo señalar que existen compositores cuya obra es polifacética y de evolución constante, en esos casos, el compositor debe ser juzgado en su personalidad entera, "de la primera a la última de sus producciones". Soy partidario del "eclecticismo". Algunos autores consideran como un gran contexto el concepto generacional, el mismo que se fundamenta en el método de la periodización histórica y se relaciona, en el campo musical, con el flujo de compositores, estados de conciencia y sensibilidad colectivas puesto que cada cierto tiempo cambia la forma de ver el mundo y la sensibilidad de un pueblo. Ortega y Gasset fijó el módulo en quince años[513]. Nuestra historia republicana se sucede de quince en quince años: quince años de *Floreanismo*, quince años de *Urbinismo*, quince *Garcianos*, etc[514].
Los escritores ecuatorianos, incluidos los investigadores musicales, tenemos la tendencia a prestar excesiva atención a los estudios biográficos. Antes se escribía sobre santos y reyes; luego de la *Revolución Francesa* y su filosofía igualitaria y predominio burgués vino el culto al héroe. Se dice que, en algunos países, la *Segunda Guerra Mundial* apaciguó esta tendencia. La historia nacional (incluida la musical) aún es equiparada a las vidas de los grandes hombres. El cine de los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX incidió con fuerza para que en Ecuador, en el ámbito

---

[509] En la edición del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (1999)*, proyecto de la SGAE, dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio, incluí más de un centenar de fichas biográficas (compositores y artistas) y otras "voces" sobre: géneros musicales, bandas de música, discografía, instrumentos musicales andinos, centros de formación musical, etc.
[510] La visión romántica del músico genio, esta relacionada con la *historiografía positivista* que tiene interés en los grandes héroes. "Concebir la Historia de la Música como creación genial, lo cual lleva a explicar el desarrollo de la música en el tiempo, por el mero surgimiento de un genio". (Hurtado, 1971:184).
[511] La Música Contemporánea, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, GT # 22, Salvat Editores, S.A., Gráficas Estrella, Navarra, España, 1974:32-33.
[512] García Canclini, 2001:139.
[513] "Una generación - dijo en el Prólogo a las 'Cartas finlandesas' de Ganivet, en 1940 – es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente'. En otro lugar precisó que una generación actúa alrededor de treinta años; pero con actuación que se divide en dos vertientes, una de acceso al poder, y otra de ejercicio del poder". Rodríguez Castelo, 1979:9.
[514] Rodríguez Castelo, 1979:10

popular, continúe este culto al héroe – artista[515]. El culto al héroe hispanoamericano, sin embargo, difiere de la versión europea. *Por cada adorador hay un infiel que difama al prohombre cuya fama e importancia es, consecuentemente acrecentada por la cantidad de mortales enemigos que tiene.* El ejemplo más ilustrativo lo tenemos en el cantante y compositor *Julio Alfredo Jaramillo Laurido*, quien fue reconocido por un amplio sector como el "cantante", "artista", y "músico" más destacado de Ecuador durante el siglo XX.

Según Jan Mukarovsky, citado por Juan Valdano, "solo la suposición del valor estético objetivo da sentido a la evolución histórica del arte"[516]. Para Milan Kundera:

> *Investigar un valor estético quiere decir: tratar de delimitar y denominar los descubrimientos, las innovaciones, la nueva luz que arroja una obra sobre el mundo humano. Solo la obra reconocida como valor (la obra cuya novedad ha sido captada y denominada) puede formar parte de la evolución histórica del arte, que no es una simple secuencia de hechos, sino una persecución de valores. Si se descarta la cuestión del valor, contentándose con una descripción (temática, sociológica, formalista) de una obra (de un periodo histórico, de una cultura, etc.), si se traza un signo de igualdad entre todas las culturas y todas las actividades culturales (Bach y el rock, las tiras cómicas y Proust), si la crítica del arte (meditación sobre el valor) no encuentra ya lugar para expresarse, la evolución histórica del arte nublará su sentido, se derrumbará, se convertirá en un inmenso y absurdo depósito de obras.*[517]

La formación y pensamiento eurocéntrico, la concepción idealista y romántica, predominante en los centros de educación musical, varios maestros, músicos, musicólogos y críticos de arte, ha dado como resultado planes de estudio, obras o escritos, que dan preferencia a estudios cronológicos, descriptivos, que se centran en los compositores[518] e intérpretes llamados *académicos.* Ecuador es un país plurinacional, multiétnico, multilingüe y pluricultural, en el estudio de la música ecuatoriana no se puede omitir esa realidad.

Jacques Attali considera que los sonidos y su disposición, y no los colores y las formas, son los que conforman las sociedades, plantea como estrategia, una lectura teórica de la historia de los hombres y su dimensión económica, con el fin de: "...mostrar que la música es profética y que la organización social es su eco"[519].

El estudio cultural de la música, para detectar el impacto del mecenazgo en el proceso creativo, en las modalidades de codificación (estético, ideológico, económico), toma en cuenta las relaciones de dependencia o no del músico, con respecto al poder. El compositor debe tener una clara posición ideológica, contextura moral y compromiso social, el compositor es un ser creativo, observador, sensible y crítico, para afinar esos

---

[515] Argentina: Carlos Gardel, Libertad Lamarque. México: Jorge Negrete, Pedro Infante; los compositores: Agustín Lara y José Alfredo Jiménez; el cómico Cantinflas, etc.
[516] Valdano, 2005:333
[517] Citado por Valdano, 2005:333
[518] Hay varios estudios en los que se habla de la "música ecuatoriana", el "nacionalismo musical", o las "generaciones de compositores nacionalistas", pero exclusivamente se refieren a los "compositores académicos o cultos".
[519] Attali, 1995:14. Citado por Rodríguez Legendre, 2003:27.

niveles, es necesario la capacitación constante, esfuerzo, humildad, y búsqueda. El compositor tiene un rol social, es un portavoz de la sociedad, es como un volcán que transmite las alegrías, tristezas, frustraciones del pueblo, "las manifestaciones subjetivas son, en primer término, relaciones objetivas interiorizadas"[520], una obra musical es una huella, una propuesta que parte de los condicionamientos estéticos, ideológicos, y sociopolíticos. Antes, el músico era la "...memoria socializada del imaginario pasado, común a las aldeas y a las cortes, no especializado, luego funcionario acuartelado de los señores..."[521]. Los cambios en la economía social y musical y la evolución de códigos, han convertido al músico en "productor y vendedor de signos".

Primeros compositores. De la época colonial e inicios de la época republicana, no es posible presentar listados generacionales de compositores. Son recordados: Diego Lobato de Sosa (ca. 1540 ca. 1614), José (Josef) Hurtado (1578 – 1660), Francisco Coronel (fines S. XVI, 1648); Joseph Hortuño (Ortuño); Gonzalo Pillajo, Mariano Baca (fines S. XVIII, 1872); Antonio Altuna (1772 ca. 1816); José Banegas (1778 S. XIX); Agustín Baldeón (1815 1847); Juan Agustín Guerrero (1818 1886); Manuel Jurado (S. XVIII - XIX), y Crisanto Castro (s. XVIII - XIX). Las hermanas Dávalos de Riobamba, Sor Gertrudis de San Ydefonso y Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores, son recordadas especialmente por su habilidad para interpretar instrumentos musicales de la época. Durante las guerras de la independencia y luego de ellas hubo una producción literario musical utilitaria. Se escribieron varias "Canciones Nacionales".

1846 – 1860

La figura más representativa de esta generación, es Carlos Amable Ortiz (1859 – 1937), alumno del primer conservatorio fundado por García Moreno. Otros compositores de esta época son: José María Rodríguez (1847 1940); Aparicio Córdova (ca. 1847 – 1931); Ana Villamil Icaza (1852 – 1916); Virgilio Chávez (1858 - 1914); Luis Pauta Rodríguez (1858 – 1945); Antonio Nieto (ca. 1859 – 1922); y Alfredo Baquerizo Moreno (1859 – 1951). Debo destacar el aporte significativo de Carlos Amable Ortiz al pasillo ecuatoriano. De este período también son importantes las marchas fúnebres de Antonio Nieto; fueron las bandas institucionales y las bandas de pueblo las agrupaciones que propiciaron la difusión continua de estas hermosas joyas musicales impregnadas de pasajes patéticos y recogimiento místico.

1861 – 1875

En este período se destacan: Sixto María Durán (1875 – 1947); compositor, pianista; Pedro Pablo Traversari Salazar (1874 – 1956), recordado especialmente por su colección de instrumentos musicales universales, su producción musical y trabajos de investigación son poco conocidos. También corresponden a este período: Nicolás A. Guerra (ca. 1869 – 1937); Rafael Valdiviezo (1870 – 1939); y Ulpiano Benítez Endara (1871 – 1968).

1876 – 1890

El mayor representante de esta generación es Segundo Luis Moreno Andrade (1882 – 1972), alumno de Domingo Brescia, S. L. Moreno, dirigió y organizó varias bandas

---

[520] García Canclini, 2001:140.

[521] Attali, 1995:72. Citado por Rodríguez Legendre, 2003:31-32.

de música, dirigió los conservatorios de Guayaquil y Cuenca y aportó significativamente al estudio de la historia de la música ecuatoriana. Otros músicos académicos que complementan esta generación son: Salvador Bustamante Celi (1876 – 1935) Francisco Salgado Ayala (1880 – 1970); y Alberto Moreno Andrade (1889 – 1980). En Quito, en la interpretación de la música culta, sobresalió el Cuarteto *Terán Bueno*. En la música popular se destacaron: Pablo Gavilanes (1878 – 1967); Casimiro Arellano (1880 – 1970); Enrique Córdova Arboleda (1885 – ca. 1950); Lauro Augusto Dávila Echeverría (1885 – 1968); Aurelio Alvarado Sampértegui (1886 – S. XX); José Alberto "Diablo Ocioso" Valdivieso Alvarado (1889 – 1946); Rafael Sojos Jaramillo (1889 – 1988); Rosa Borja Febres Cordero (1889 – 1964); Teresa Alavedra (1890 – S. XX); y Carlos Ortiz Cobo (1890 – 1982).

1891 – 1905

El mayor representante de esta generación y de la música llamada académica del siglo XX es *Luis Humberto Salgado Torres* (1903 – 1977), fecundo compositor[522] "ecléctico" de talla internacional. Salgado experimentó con armonías y técnicas modernas, varias de sus obras son de corte vanguardista, gran parte de su producción musical permanece desconocida. Otros compositores destacados de esta generación son: Aurelio Ordóñez González (1896 – 1988); José Ignacio Canelos (1898 – 1957), quien legó un significativo aporte al pasillo y a la música sacra; Juan Pablo Muñoz Sanz (1898 – 1964); Belisario Peña Ponce (1902 – 1959), compositor de varios himnos sacros, jaculatorias y misas; Víctor M. Carrera (1902 – ca. 65); Gustavo Salgado (1905 – ca. 1978); y Ricardo Becerra (1905 – 1975).

En el ámbito internacional, durante el siglo XX, la obra musical más conocida fue el pasillo *Sombras*, música del compositor ecuatoriano Carlos Brito Benavides (1891 - 1943), texto de la mejicana Rosario Sansores. Otros compositores de esta generación son: Francisco Paredes Herrera (1891 – 1952), talentoso compositor cuencano, conocido como el *"Príncipe del Pasillo Ecuatoriano"*, Paredes Herrera se vinculó con varios poetas modernistas; también son de esta generación: Carlos Arízaga (1891 – 1972); Víctor Salgado (1891 – 1971); José Domingo Feraud (1891 – 1978); Jorge Araújo Chiriboga (1892 – 1970); Manuel María Espín (1892 – 1951); César Guerrero Tamayo (1893 – 1975); Víctor Aurelio Paredes (1893 – 1963); Francisco Rodas (1893 – 1976); Nicolás Mestanza (1893 – 1947); Víctor Valencia Nieto (1894 – 1966); Carlos Chávez Bucheli (1895 – 1960); Custodio Sánchez (1896 – 2000); Carlos Guerra Paredes (1896 – 1992); Nicasio Safadi (1897 – 1968); Julio Dávalos Cruz (1897 – ca. 1980); Ramón Moya (1897 – 1963); Julio Cañar (1898 – 1986); Constantino Mendoza (1898 – 1986); Segundo Granja Almeida (1898 – 1968); Alberto Guillén Navarro (1899 – 1990); Mercedes Elena Silva Echanique (1900 – 1976); Angel Leonidas Araújo (1900 – 1993); Julio Humberto Borja Gallegos (ca. 1900 – 1970); Segundo Cueva Celi (1901 – 1969); Rudecindo Inga Vélez (1901 – 1984); Luis Aníbal Granja (1901 – 1991); Alejandro Plaza (1901 – 1991); Guillermo Garzón Ubidia (1902 – 1975); Evaristo García (1902 – 2000); Enrique Ibáñez Mora (1903 – 1998); Miguel Ángel Casares (1903 –1973); Alejandro Lasso (1903 – 1971); Pedro Pablo Echeverría (1904 – 1985); Rubén Uquillas Fernández (1904 – 1976); Francisco Villacrés Falconí (1904 – ca. 1980); César Andrade y Cordero

[522] Luis H. Salgado compuso: nueve sinfonías, cuatro óperas, cinco ballets, un melodrama y una ópera ballet, dos cuartetos de cuerdas, dos quintetos para cuerdas y piano, un cuarteto y un quinteto para instrumentos de cobre, un trío de vientos – madera, y sonatas para violín y piano, viola y piano, y violoncello y piano. (Wong Cruz, 2004:58-74). Para el repertorio

(1904 – ca. 1980); Miguel Ángel Rojas García (1904 – 1960); y Rafael Carpio Abad (1905 – 2004).

El compositor Rudecindo Inga Vélez, en los años treinta propició la difusión del fox incaico; surgió un compositor irreverente: Ángel Leonidas Araújo, autor del pasillo Rebeldía (obra musical prohibida por la Iglesia Católica). Entre los intérpretes de música popular se destacaron: El Dúo Ecuador (Ibáñez Safadi); Carlota Jaramillo, Dúo Los Riobambeños (Rubén y Plutarco Uquillas), los conjuntos o grupos orquestales de: Luis Aníbal Granja, Víctor Manuel Salgado (Conjunto Cachullapi), La *Orquesta Típica Austral* de Carlos Ortiz Cobo.

Esta es una de las generaciones que aportó significativamente a la música popular ecuatoriana, especialmente al género musical pasillo. El pensamiento y quehacer cultural giró en torno al modernismo aunque también se musicalizó algunos poemas con una fuerte sensiblería romántica. Hay una actitud intelectual hacia el pesimismo, una tristeza congénita. Durante el siglo XX ésta es una de las generaciones más representativas de la música mestiza de Ecuador, comparativamente, es la generación que tiene la mayor producción y difusión discográfica.

1906 - 1920

En esta generación sobresalen los compositores: Ángel Honorio Jiménez (1907 – 1965); Inés Jijón (1909 – 1995), con ella se inaugura la presencia de la mujer en la música culta; Clodoveo González (1909 – 1984); Néstor Cueva Negrete (1910 – 1978), y Corsino Durán (1911 – 1975).

En la música popular se destacan: Marco Tulio Hidrobo (1906 – 1961); Luis Gavilanes Díaz (1907 – 1985); Manuel de Jesús Lozano (1908 – 1994); Luis Cisneros Noriega (1908 – 1987); Fray Miguel Díaz Castellanos (1908 – ca. 1960); Carlos Silva Pareja (1909 – 1948); Francisco Torres Oramas (1909 - 1986); Alfonso Aráuz (1909 – 1986); Clodoveo González (1909 – 1984); María Antonieta Andrade (1909 -); Humberto Jácome (1909 – 1986); Alejandro Cadena Larrea (1909 -), Benigna Dávalos Villavicencio (ca. 1910 – ca. 1960); Manuel Mantilla (1910 – 2001); Pedro Inga Vélez (1910 – 1971); Cristóbal Ojeda Dávila (1910 – 1932); Carlos Solís Morán (1912 – 1961); Leonardo Páez (1912 – 1991); Alfredo Carpio Flores (1912 – 1956); Rodrigo Barreno Cobo (1912 – 1994); Antonio Alejandro Santos Alarcón (1913 - 1986). Ángel Pulgar (1913 – 1982); Gerardo Arias y Arias (1914 – 1983); Víctor de Veintimilla (1914 – ca.1975); Gonzalo Benítez (1915 - 2005); Julio Niama (1916 – 1985); César Baquero (1916 – 1953); Gonzalo Vera Santos[523] (1917 – 1989); Ángel Regalado Villavicencio (1917 - 2001); Luis Alberto Valencia (1918 – 1970); Marco Antonio Ochoa (1918 – 1986); Luis Alberto Sampedro (1918 – 1995); Armando Pantza Aráuz (1919 -), Nicolás Fiallos (1919); Jorge Salinas Cexelaya (1919 – 1997); y Lidia Noboa de Granda (1919 -), inspirada compositora riobambeña, autora de varios pasillos, y abundante música infantil. En varios aspectos esta generación es muy parecida a la anterior.

Entre los intérpretes de música popular se destacaron los Dúos: Benítez y Valencia, Los Hnos. Montecel (Lucas – 1915 y Mario – 1918); Las Hnas. Mendoza Sangurima (Amelia 1916 – ; Maruja 1922 -); los conjuntos: Los Barrieros, dirigidos por Rodrigo Barreno; Los Corazas con Marco Tulio Hidrovo; los pianistas Huberto Santacruz (1915 – 2004) y Sócrates Rojas; los guitarristas Carlos "Pavo" Carrillo (1913); Luis

[523] Gonzalo Vera Santos es el compositor del famoso pasillo *"Romance de mi Destino"*, permaneció cuatro décadas en un centro siquiátrico.

A. Sampedro (1918), intérprete de su guitarra llamada hawaiana; Armando Pantza Aráuz (1919); Bolívar Ortiz (1919), y el acordeonista Víctor de Veintimilla. Con César Baquero, el pasacalle (la antigua polca), irrumpe con éxito en el cancionero ecuatoriano.

1921 – 1935

En esta generación es muy importante el aporte de algunos compositores, al cancionero coral, se destacan: Carlos Bonilla Chávez (1923 - 2010), compositor, guitarrista, director de coros y contrabajista; Enrique Espín Yépez (1926 1997), inspirado compositor, hábil intérprete del violín, heredero de la técnica Szeryng, con una amplia trayectoria y reconocimiento internacional, también ha dado un gran aporte a la música popular; Claudio Aizaga Yerovi (1926 - 2008), tiene una interesante obra musical para piano y coros; Gerardo Guevara Viteri (1930), músico con sólida formación, fundador de la *Sociedad de Autores y Compositores de Ecuador*, su obra coral impactó especialmente entre los jóvenes universitarios. También pertenecen a esta generación: César León Meneses (1928); Aurora Román de Suárez (1933), y Luis Mata Mera (1934), con estudios musicales en Alemania, autor de hermosos arreglos corales de música popular ecuatoriana. En el ámbito de la música popular, Carlos Rubira Infante (1921) es la figura más representativa. Con Rubira el pasacalle alcanzó su apogeo y se convirtió en el género que levantó el perdido orgullo nacional; también es importante su aporte al pasillo costeño. Otros compositores de esta generación son: Filemón Macías (1920 – 1994); Jorge Salas Mancheno (1921); José Antonio Jara Aguilar (1922 – 1976); Luis Nieto Guzmán (1922 – 1994); Carlos Contreras (1922 – 1999); Manuel Mesías Carrera Carvajal (1923); Marco Vinicio Bedoya Marín (1923 – 1963); Armando Hidrovo Cevallos (1923); Luis Chalco (1925); Gonzalo Moncayo (1925 – 2004); Néstor Aguayo (1925 – 2008); Luis Enrique Bowen Gómez (1926 - 2005); Sergio Bedoya (1926 – 1972); Leopoldo Antonio Yanzaguano (1926 - 2010); Alfonso Amancha (1926); Gonzalo Badillo (1927); Mercedes Mendoza Suasti (1927); Sor Guillermina de Jesús Proaño (1927); Petita Palma (1927); José Antonio Vergara (1927); Guillermo Mediavilla (1928); Blanca Cano Palacios (1929 – 1982); Tomás García Pérez (1930); Fausto Gortaire (1931); Gonzalo Castro (1931); Abilio Bermúdez (1931– 2003); Gonzalo Godoy (1931); Guillermo Ayerbe Pozo (1931); Divina Ycaza Coral (1932), Lida Uquillas (1932); Polibio Mayorga (1932); Humberto Saltos Espinoza (1932 - 2006); Guillermo Vásquez Pérez (1933); Saúl Velasco (1933 – 2000); Eduardo Erazo (1933 - 2010) Soledad Cuesta Ordóñez (1934), Blanca Ron (1934 – 1988); Segundo Jiménez (1934); y Luis Izurieta Arias (1934).

Aunque Julio Jaramillo Laurido (1935 – 1978) no descolló como compositor, sin lugar a dudas, es uno de los personajes más importantes y reconocidos de la música popular latinoamericana del siglo XX. En la música popular, en esta generación también se destaca Segundo Bautista Vasco (1935), quien tiene una gran cantidad de música inédita de gran factura, varias de sus composiciones grabadas gozan de la aceptación del público. Bautista es uno de los mejores intérpretes de la guitarra, requinto, piano y acordeón. En este período se gestan o germinan los estilos *"rockolero"*, con Abilio Bermúdez (1931 – 2003); y *"estilo chicha o chichero"*, con Polibio Mayorga (1932); y la *"nueva canción ecuatoriana"*, con los Nativos Andinos (1939 – 1955), Los Corazas, Gerardo Guevara, y Gonzalo Castro. Entre los intérpretes de música popular se destacan los cantantes: Olimpo Cárdenas, Pepe Jaramillo, "El Señor del Pasillo"; el Dúo de las Hnas. Mendoza Suasti (Laura – 1924; Mercedes – 1927); Las Hnas. López Ron; el Dúo Bowen Villafuerte; Máxima Mejía

(1926); Mélida María Jaramillo (1926), el bolerista Fausto Gortaire (1931); Héctor Jaramillo (1931), Lida Uquillas (1932), Azucena Durán (1932); Fresia Saavedra (1933); Galo Cárdenas (1933), el Trío Los Embajadores, el Dúo Aguayo Huayamabe; los guitarristas: Segundo Dueñas (1922), Segundo Guaña (1923), Sergio Bedoya Villacrés (1926); y Pedro Chinga (1930); los requintistas: Guillermo Rodríguez (1923), Carlos Montalvo (1923), Rosalino Quintero (1930), Abilio Bermúdez (1931), Bolívar Lara (1932), Eduardo Erazo (1933) y Carlos Cando (1935), los saxofonistas: Olmedo Torres (1926), Jorge Salgado (1929); y Luis Silva Parra (1931), los acordeonistas: Luis Felipe Arteaga (1925), Jaime Garrido, N. Fajardo, Gonzalo Godoy (1931); el organista Polibio Mayorga (1932), el pianista Segundo Jiménez (1934); el pianista y arreglista Héctor "Manito" Bonilla (1935); el Conjunto de los Hnos. Castro; Los Locos del Ritmo. En los años treinta, en Guayaquil se constituyó la orquesta de baile Blacio Jr., dirigida inicialmente por Milo Blacio, y luego por Enrique Blacio. El compositor esmeraldeño Tomás García (1930), y el marimbero y cantante Guillermo Ayoví "Papa Roncón" (1931), son altos exponentes de la música de esa provincia. La producción fonográfica y difusión musical de las obras de los compositores de esta generación, es muy alta. Julio Jaramillo se convierte en el mayor vendedor de discos de la historia nacional.

1936 – 1950

Pertenecen a esta generación: *Carlos Alberto Coba Andrade* (1937), en sus obras y temática hay una fuerte influencia de la música tradicional andina, asimilada en sus múltiples investigaciones de campo; su aporte a la musicología, especialmente a la organología ecuatoriana, es muy importante; *Mesías Maiguashca* (1938), compositor con gran trayectoria y reconocimiento internacional y uno de los máximos representantes de la música electroacústica. Otros compositores de esta generación son: de *Milton Estévez* (1947), compositor, promotor cultural, propulsor del *Departamento de Investigación, Creación y Difusión del Conservatorio de Música de Quito (DIC)* y de los festivales de música contemporánea; *Edgar Palacios* (1940), hábil intérprete de la trompeta, fundó el *Sistema Nacional de Música para Niños Especiales SINAMUNE*, de su autoría es la *Cantata Popular Boletín y Elegía de las Mitas* (1990); *Terry Pazmiño* (1949), guitarrista, compositor, propició la creación de la *Asociación Nacional de Guitarristas*, ha organizado importantes festivales, y constantemente difunde el repertorio de la guitarra; complementa esta generación *Jacinto Freire* (1950).

En esta generación se destaca Naldo Galvarino Campos Sornoza (1949), uno de los grandes intérpretes del requinto, arreglista, compositor, integró el *Trío Los Brillantes*, varias de sus composiciones musicales han logrado gran aceptación y difusión. Fausto Galarza (1938); Juan Alava Navarro (1939); Máximo León (1940), Vicente Reyes Palma (1943), Roberto Calero Piedrahita (1944), Carlos Vicente Romero (1945), Ricardo Realpe (1945 - 2007); Claudio Vallejo (1947), y Oscar Guerrero (1949), propiciaron el auge del estilo "rockolero".
Otros compositores de esta generación son: Armengol Barba (1936); Romeo Caicedo Garzón (1937); Julián Tucumbi Tigasi (1938); Rogelio Jaramillo Ruiz (1938); Enrique Izquieta (1939), Rodrigo Saltos (1940), Manuel González Santos (1941); Marco Chiriboga Villaquirán (1941); Víctor Hugo Villamar (1942); Benjamín Ortega (1943), Rubén Dario Barba (1944), compositor del tema *"A mi lindo Ecuador"*; Tulio Bustos Cordero (1946), Jorge Zambrano (1946-2009), Miguel Naranjo (1948), Juan Ruales (1948), Ángel Urquizo (1948), y Tito Sangucho (1949).

En esta misma época, Patricio Mantilla Ortega (1948), director fundador *del Conjunto Jatari (1971),* conjuntamente con Rodrigo Robalino (ca. 1948), dieron un importante aporte al movimiento de la *Nueva Canción Ecuatoriana y Latinoamericana.* En las "músicas étnicas" se destacan el imbabureño Enrique Males (1944); el chimboracense Rosendo Aucancela (ca. 1945); y Carlos Alvarado (1946) de Archidona, Napo. Especial mención merece el conjunto *Ñanda Mañachi (1973)*, integrado por músicos de Imbabura. La música esmeraldeña está representada por Segundo Quinteros (1945), aunque su producción musical recién aparece en los años noventa.

En esta generación se destacan los guitarristas – requintistas: Homero Hidrovo, Terry Pazmiño, Milton Estévez, Jacinto Freire, Naldo Campos, Rodrigo Saltos, Nelson Dueñas (1937), Galo Núñez Jaramillo (1943), Tito Sangucho (1949), Ernesto Manosalvas; y los hermanos Vera (Pedro y Wilton). Entre los cantantes se destacan: *Los Brillantes*[524]; los Hnos. Miño Naranjo (Eduardo – 1937; Danilo - 1939); Eduardo Brito Mieles (1937), Pancho Piedra (1937); Lida Uquillas (1937), Beatriz Parra (1940); Patricia González (1941); Hugo Henríquez (1941), Hernán Tamayo (1941), los Hnos. Villamar (Víctor Hugo – 1942; Alfredo – 1944); Mary (1944) e Irma Aráuz; Jesús Fichamba (1947); Lilián Suárez (1950); Dúo Ayala Coronado; Leonardo Enrique Vega, Tito del Salto, Sebastián Jaramillo, María Esther Bowen, y las Hermanitas Salinas. También sobresalieron en esta generación: el acordeonista Carlos Regalado (1941); el organista Eduardo Zurita (1944); el pianista y director de bandas Pedro Castro Silva (1944); el pianista Nelson Maldonado (1948); el flautista Luciano Carrera Galarza (1948); las Orquestas: América de Guayaquil, Salgado Jr. de Quito (1949); La Orquesta Falconí Jr. y Los Ángeles del Infierno de Riobamba.

1951 – 1965

En esta generación, hay varios compositores académicos que se destacan, entre ellos están: *Julio Bueno Arévalo* (1958), quien a través del *Departamento de Desarrollo y Difusión Musical (D.D.D.M.) del Distrito Metropolitano de Quito* y la Fundación Teatro Nacional Sucre, desplegó una intensa actividad musical y ha influido en varios jóvenes compositores. Julio Bueno, compositor, pianista, es considerado uno de los mejores arreglistas del Ecuador, es el propulsor de los Festivales de Música Sacra, y uno de los más importantes promotores culturales de Ecuador. Arturo Rodas (1951), con estudios de electro acústica en Francia, actualmente realiza una intensa labor musical en Inglaterra; Blanca Layana (1953), es una inspirada compositora guayaquileña, estudió en Kiev, Ucrania. en su obra[525] se funden "el impresionismo y elementos de la música latinoamericana"[526]; *Diego Luzuriaga* (1955), es otro fecundo y destacado compositor, con proyección internacional. También pertenecen a esta generación: Luis María Gavilanes del Castillo (1953); Álvaro Manzano (1955), gran Director de Orquesta y compositor; Juan Mullo Sandoval (1956); Fabián Meneses (1956); Carlos Efraín Gabela (1957); Eduardo Granja (1957); Eugenio Auz (1958); Marcelo Uzcátegui (1959); Milton David Arias Toscano (1959), Jorge Campos Serrano (1960), Eduardo Flores Abad (1960); Alejandro Bravo (1961); Julián Pontón (1961); Pablo Freire (1961); Egberto García Gómez; Mónica Bravo Velásquez

---

[524] Este trío inicialmente lo integraron: Olga Gutiérrez, Héctor Jaramillo, y Homero Hidrovo. Naldo Campos reemplazó a H. Hidrovo y Víctor Galarza a N. Campos.

[525] Obras: *Poema ecuatorial* para orquesta de cuerdas; *Guayas y Quil,* cuadro sinfónico; *La luna de los niños,* ópera infantil; etc.

[526] Walker, 2001:202.

(1962), César Santos Tejada (1962); Marcelo Ruano (1962); Raúl Garzón (1963 – 2004); Janneth Alvarado (1963); Wilson Haro (1963); Juan Teodoro Campoverde Quezada (1964); Williams Ernesto Panchi (1964); Marcelo Beltrán (1965); y Milton Mauricio Castañeda (1965); son compositores que con su producción musical contribuyen al patrimonio musical ecuatoriano. La producción y difusión fonográfica de las obras de la mayoría de los compositores de esta generación es lamentablemente escasa. Entre los compositores populares se destacan: Abdulah Arellano (1950), Tirso Gómez (1952); María Elisa Martínez (1954), Ataulfo Tobar (1954), Jaime Guevara (1954), Mario Godoy Aguirre (1954), Héctor Napolitano (1955), Hernán Sotomayor (1956), Juan Carlos Terán (1956), Hugo Idrovo (1957), Galo Vinicio Mora Witt (1957); Sonia Espinosa Vélez (1958), Fernando Chávez Rojas (1958); Mauricio Noboa (1959), Silvana Ibarra (1959), Luis Alfonso Bravo Aucancela (1959); Ricardo Williams (1960), Santiago Martínez (1961), Pablo Aguirre (1962), Schubert Ganchozo (1962); Ricardo Perotti (1963); Wilson Haro (1963), Gloria Arcos Zúñiga (1963), Margarita Laso (1963); Sandra Elisabeth Bonilla Candilejo (1965); Trotsky Guerrero, etc.
Como representantes de la música "étnica" sobresalen Martín Malán Caranqui, de Pulucate (Chimborazo), y Jacinto Aguaiza, de Quilloag (Cañar). Por la música del Valle del Chota, se destaca Milton Tadeo Carcelén (1955-2009); En esta generación hay un grupo de compositores *festivaleros,* se destacan: Jimmy Arias Jalón (1951), Gustavo Pacheco (1951) y Luis Padilla Guevara (1952). Enrique Mendoza (1951-2009); Blanca Layana (1953), Mario Godoy Aguirre (1954), Sandra Bonilla (1965), Ricardo Williams, han contribuido al cancionero infantil.

Músicos destacados de esta generación, son: el requintista Eduardo "Chocolate" Morales (1951); el flautista y director de orquesta: Medardo Caizabanda (1956); los pianistas: Hugo Realpe (1954) Marcelo Ortiz Salazar (1958), el pianista y director de orquesta, Patricio Álvarez Tapia (1960); el director de orquesta Freddy Cadena (1963), el organista José Ignacio Gavilanes (1964); los violinistas: Jorge Saade (1964), Francisco Barahona (1964), y Ecuador Pillajo (1965); el director de orquesta Patricio Aizaga Villacís (1964); los cantantes: Hugo Henríquez; Gustavo Velásquez (1951), Hilda Murillo Saavedra (1951); Darwin - Edwin Regalado Ríos (1952), Carmen González – Koral; Beatriz Gil; Fernando Proaño - Damiano (1959); Juan Borja Salazar (1960); Paulina Tamayo (1961); Astrid Achi (1961); Pablo Noboa (1962); Dario Javier (1963), Nancy Yánez (1963); las Hermanas Naranjo Vargas; las "Estrellas Cristal"[527]: Germania Calero, Ana Lucía Proaño, Patricia Sáenz Alvarado, y Mariana Coloma; los músicos de jazz: Miguel Jiménez (1951), Gonzalo Cepeda, Larry Salgado (1957), Enrique Sánchez de la Vega (1957), Mauricio Noboa (1959), Ángel Cobo Molineros, etc. Entre las orquestas de baile, se destacaron: Don Medardo y sus Players (1967), Los Jokers, Los Dukes, Los Príncipes, Los Titos, la Sonora de los Hnos. Baca, Clan 5, Los Fabulosos, Combo Pachanguero, Reyes Band, etc. El Conjunto juvenil Los Corvets (1967) fue la estrella de los sesenta, le sucedieron los conjuntos: Boddega, Los Hnos. Diablo, De Luxe; Marfil, etc., los grupos de proyección folclórica: Los Huayanay, Los 4 del Altiplano, e Illiniza.

Comparativamente, en esta generación hay mayor riqueza armónica y técnico instrumental, rige la promiscuidad estilística, la innovación. Esta es una etapa de fusión, hay que esperar los resultados y la aceptación de las propuestas. Esta

[527] Radio Cristal de Guayaquil por varios años organizó el Concurso Nacional Estrella Cristal,

generación marca substanciales cambios, hay búsqueda, interesantes alternativas. En la producción musical es común el uso de sintetizadores y secuenciadores, hay un buen aprovechamiento de las técnicas de grabación. No hay conciencia de los beneficios de la utilización de la imagen (video clips, multimedia), este es uno de los puntos débiles de la generación, que se ha visto opacada por la piratería, y las trasnacionales musicales.

1966 – 1980

En la música culta se destacan Lucía Patiño (1967), compositora con estudios en los Estados Unidos de América, su obra musical ha merecido importantes galardones, al igual que el compositor lojano Ricardo Monteros Tello (1977). Pertenecen a esta generación: Pablo Espinosa (1966), Juan Carlos Urrutia; Juan Esteban Valdano López (1967); Nelson García (1967), Leonardo Cárdenas Palacios (1968); Édison León Celi – Edhisson(1968), María Cristina Breilh Ayora (1970), Luis Fernando Carrera (1971); Paco Godoy[528] (1971), Christian Mejía (1973), Jorge Oviedo (1974), Róger Paúl Mayorga (1979), Marcelo Sánchez (1980), Pedro Nicolalde (1980), Giovanny Mera, Paulina Rendón de Aguirre (Paulina Aguirre). Juan Esteban Cordero (1967 – 1993), prematuramente fallecido, dejó una importante contribución musical; su obra fue autodefinida como "new age", parcialmente fue usada en la película "Sensaciones". En el canto lírico se destaca el tenor Marlo Valverde Ramos, en la música popular, figuran la cantante de música cristiana y compositora: Paulina Aguirre, los canta autores: *Francisco Terán Guerra* (1968), y *Juan Fernando Velasco* (1973), el compositor y productor guayaquileño: Jorge Luis Bohórquez (1974), los cantantes Carlos Grijalva (1974), Ángel Guaraca (1975) y la cantante María Tejada (1976). Destacados intérpretes de esta generación son los pianistas: Paco Godoy (1971), Boris Cepeda (1974), Washington García (1977) y Alex Alarcón; los violinistas: Carlos Tarazona (1974), Felipe Luzuriaga (1978). En esta generación también se destaca Andrea Vela (1975), directora de orquesta, y el saxofonista Cristian Hidrovo.

1981 – 1995

De la generación: 1981 – 2005, figuran los compositores: Joanne Vance (1981), Diego Uyana G. (1982), Daniel Mancero Baquerizo (1983), Ismael Chávez (1984), Cristian Orozco (1986), Darien Brito (1988), Francisco Melo (1990), José Luna. Las cantantes: Pamela Cortés Medina *(1981), Alexandra Cabanilla, y Gabriela Franco. En Estados Unidos de América sobresalen: la cantante Mariela Condo (1983), la violinista Angi Durell (1989). En España se destacan los pianistas: Pedro Valle (Quito, 1983) y Jonathan Floril (1988). En Francia, el pianista Gabriel Bujase (1990). A esta generación también pertenecen los violinistas: Pedro Park, Simón Gangotena y Andrés Camacho; los pianistas David Jaramillo y Esteban Gavilanes. Moisés Pauta, Patricia Maya estudiante del Conservatorio de Buenos Aires, Mónica Navas, estudiante de música en la Universidad Tatui de Brasil, etc.*

1996 –

De esta generación, figura la joven violinista guayaquileña Albita Layana (1997).

3.2. Autores y compositores.

---

[528] Paco Godoy también ha brindado un valioso aporte a la música popular ecuatoriana.

Abarca, Héctor Humberto. Riobamba, 1925. Compositor, cantante, paracaidista, bombero, comerciante de discos. Es un músico autodidacta. Desde muy joven, en los programas de la Juventud Obrera Católica - JOC, que se transmitían los días lunes en la noche, a través de Radio Roxi, demostró su habilidad para cantar y crear canciones. Su primera composición grabada, a fines de los años cincuenta, fue el pasacalle "Dicen que Sí", cantado por el dúo integrado los riobambeños Julio César Niama y Sergio Bedoya, con el acompañamiento del requinto de Carlos Montalvo y el acordeón de Gonzalo Godoy. Es autor de la famosa tonada "Primor Chola", grabada por los Hnos. Villamar, en 1962, esa tonada fue incluida en la película "En la Mitad del Mundo". "Tu Ausencia", otra tonada del compositor Abarca, fue grabada a inicios de los años sesenta, por Segundo Bautista, y regrabada con un éxito inusitado, en la segunda mitad de los años noventa, coincidiendo con la crisis económica de fin de siglo y el masivo éxodo de los ecuatorianos al extranjero; en varias emisoras de Riobamba, y Quito, esa canción, fue reconocida como la canción del año. Héctor Abarca ha recorrido varios países de Sud América.

Obra: *Albazo:* Triste me voy. *Pasillos:* Reconciliación, Herida de Amor, Quisiera que Volvieras. *Danzante:* Tu ausencia. *Tonadas:* Me dejas sin corazón, El tonadero. *Pasacalle:* Dicen que sí.

Aguayo Jarrín, Néstor Alejandro. Ambato, 28-II-1925; Riobamba, 2007. Compositor y cantante popular. Por ajenas circunstancias, Néstor Aguayo nació en Ambato, pero su ancestro es riobambeño. Muy joven ingresó al ejército, donde cantaba tangos y pasillos, allí conoció al conscripto durandeño Fausto Huayamabe (primera voz), con quien posteriormente conformó el exitoso Dúo Aguayo Huayamabe, con el respaldo del acordeonista Gonzalo Godoy, con quien grabaron para las principales casas disqueras ecuatorianas, más de doscientas canciones, destacándose los valses: Dí que me Quieres, ¿Por Qué Dios Mío?, Madrecita en Tu Día, Padre Querido, Injusticia, Escuchando; los pasacalles: Palomita Errante, El Chulla Riobambeño, Busco tu Amor, etc. Aguayo, en los años sesenta, radicado en Riobamba, con el cantante Julio César Murillo y el requintista Víctor Hugo Terán Pino, integró el Trío Selecto, luego, con Luis Valencia Miranda, conformó el Dúo Valencia Aguayo, y realizó varias giras a Colombia y Centro América, logrando gran acogida, especialmente en Colombia, donde grabaron varios discos de larga duración: Las Mejores Canciones del Ecuador, (varios volúmenes), para el sello Sonolux, y otro, para L.P., para el sello Polydor de Alemania. En una de estas giras por Colombia, bajo su dirección, y con su ensamble de guitarras (Carlos Cando – requinto, Carlos Ayala y Néstor Aguayo – segundas guitarras), acompañaron al "Dúo de Oro", integrado por Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo, en las grabaciones de dos memorables discos de larga duración (En la Cumbre), en esas jornadas, entre otros temas, grabaron los boleros: Azabache, Licor Bendito, Cinco Centavitos, etc. En Riobamba, luego del fallecimiento de Luis Valencia, con Ángel Lemache integró el Dúo "Ángel y Néstor". En calidad de articulista, Néstor Aguayo colaboró con varios periódicos de Riobamba. Hasta su jubilación, en calidad de secretario, laboró en la Comisaría Municipal del Cantón Riobamba. Fue socio fundador y Delegado de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos SAYCE de Chimborazo, y miembro del Núcleo de la C.C.E.

Obra: *Valses:* Di que me Quieres; Madrecita en tú Día; Padre Querido; Injusticia (música Gonzalo Godoy); Mitad de mi vida; En la Cantina; Tú Eres mi Amor; Te sigo Esperando; Sin amor; Un consuelo; Triste recuerdo; Amarga verdad; Madre bendita; Falsa; Amor eterno; Por el bien de nuestro amor; Tú vives en mí; Siempre te querré; Madrecita mía; Yo vivo mi vida; La culpable eres tú; Herencia maternal; Mi corazón te llama. *Pasacalles:* No seas así; Ambato de mis amores; Así es mi Ambato; Sufriendo vivo; Reina del Guayas, (música Ángel S. Pulgar); Mujer ecuatoriana; Amor sublime; Dulce amor mío; Sueños de amor; Amor verdadero; Desconsuelo; Paraíso tropical; Desesperación; Rosita de amor; Te sigo queriendo; El forastero; Cartas de amor. *Pasillos:* Amar es soñar; Así lo quiso Dios; Porque te alejas; Súplica; Ruego de amor; Decepción; Dulce añoranza; Dulce recuerdo; Recuerdos del ayer. *Tonadas:* Ya no sufras corazón; Feliz Navidad; Pañuelo de penas; Rosita; Ponchito compañero; No me olvides; Corazón adorado; Desengaño; Qué mala es la vida. *Sanjuanitos:* Bailemos mi vida; María del alma mía; Alegre carnaval; Carnaval ecuatoriano; Palomita ingrata; Mía serás; Merceditas; Navidad.

Aizaga Yerovi, Claudio. Quito, 7 de agosto de 1928. Compositor, director de coros, pianista, investigador musical. Su padre fue intérprete del bandolín y la guitarra. Estudió en el Colegio Seráfico de Guápulo (Quito), y en el Conservatorio Nacional de Quito. Inició los estudios de piano en 1946 con Julia Espinosa y Françoise Lambert. Ha realizado numerosos recitales como solista, con la Orquesta Sinfónica Nacional, Sinfónica de Cuenca y Orquesta del Conservatorio de Quito. Siendo aún estudiante

del Conservatorio de Quito compuso *Cumandá,* ballet basado en la novela de Juan León Mera y un *Preludio* al estilo de Schumann que alcanzó un primer premio, compartido con Gerardo Guevara, en el concurso promovido por el Conservatorio Nacional, con ocasión del cincuentenario de su fundación (1950). De su autoría son conocidas las suites para ballet: *Daquilema,* compuesta para la bailarina Patricia Aulestia (1967); *Abalorios* para la bailarina Noralma Vera y la *Misa popular Ecuatoriana.* Tiene inconcluso un *Concierto para piano y orquesta* con temas musicales ecuatorianos. Su *Sonatina* para flauta y piano fue incluida en el programa oficial del Segundo Festival Internacional de Música de Moscú en 1984. *Acuarelas* es una serie de composiciones de formato más bien pequeño, todas ellas inspiradas en paisajes geográficos ecuatorianos, coloreados según el estado de ánimo del autor. Ha sido un gran impulsor de la música coral. Ha trabajado en esta área, con obreros de fábricas, militares, policías, empleados públicos y privados, estudiantes, etc. Ha realizado algunos estudios musicológicos, ha dictado conferencias sobre el patrimonio musical ecuatoriano, e inició un proyecto de una serie de discos LP y un libro, con la biografía y obras musicales de compositores académicos ecuatorianos.

OBRAS: Ballets: *Cumandá,* 2 act; *Daquilema; Niño Agua; Navidad montubia; Acuarela cero; Abalorios.*

Orquesta sinfónica: *Tres acuarelas; Tres suites.*

Música de cámara: *Acuarela,* vn, p; *Acuarela,* Cuart cu y vnt; *Acuarela,* tp, p; *Dos acuarelas,* fl, p; *2 Fantasías,* vn, p; *Fantasía,* fl, p; *Danzante,* vn, p; *Pasillo montubio,* fl, p; *Sonatina,* fl, p; *Ave María,* V, p.

Piano: *Dieciocho acuarelas; Nueve preludios; Preludio,* 2 p; *Fantasía,* 2 p; *Introducción y sanjuanito,* 2p.

Obras corales: *El mar; Ayayay; Tierra ternura; Patria mía; Himno al trabajo; Ave María; Misa popular ecuatoriana,* sols, Co, Orq.

Pasillos: *Ecuador; País mujer; Tu piel es un río; Mi hijo; La insepulta de Paita; El caminante; Brilla mayo; Primavera en otoño; Eugenia.*

Otros: *Canción de cuna.*

Álvarez Tapia, Wilson Patricio. Riobamba, 24 de enero de 1960. (24-I-1960), pianista, director de orquesta. Músico precoz, las primeras lecciones musicales recibió de su padre, el maestro Carlos Álvarez, maestro de capilla de la Iglesia de San Antonio, Loma de Quito. Estudió en el Conservatorio Vicente Anda Aguirre de Riobamba, con los maestros: Luis Gavilanes Díaz, Rudecindo Inga Vélez, Luis Macas y el P. Guillermo Mediavilla, graduándose en la especialidad piano, en1978. Viajó a Italia en 1980, e ingresó al Conservatorio Estatal de Brescia, fue alumno de la Aída Fino. Participó en el curso internacional de interpretación musical: "Estudios de F. Chopin", con el maestro Sergio Mazorati, Director del Conservatorio de Milán, se graduó con las más altas calificaciones, en septiembre de 1984. Con éxito ha participado en importantes concursos internacionales de piano (Rodolfo de Corona – Livorno, XI 1983; Franz Liszt – Lucca, III – 1984, alcanzó el premio especial del público). Ha ofrecido recitales y conciertos de piano, en varias ciudades del Ecuador, Italia, Portugal, Estados Unidos de América y Venezuela.

Fue profesor de piano, en el Colegio de Música Vicente Anda Aguirre de Riobamba, Conservatorio Nacional de Música de Quito, Conservatorio José María Rodríguez de Cuenca. Director de la Banda Sinfónica Municipal de Quito y Orquesta Sinfónica de Loja. Pianista titular y director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

Alzamora Vela, Gerardo Rafael. Riobamba, 22-V-1910; México, D.F., VIII-1982, violinista, director de orquesta, compositor. Fueron sus padres, el Dr. Rafael Alzamora Ayerve y Doña Lucila Vela. Desde muy temprano, dio pruebas de su innata habilidad musical. Estudio en el Colegio San Felipe Neri de Riobamba. En 1926 ingresó al Conservatorio Nacional de Música de Quito, fue alumno del maestro Pedro Noroña.

En 1932, viajó a París, e ingresó a la Escuela Normal de Música dirigida por e maestro Alfredo Cartot, estudió armonía con Nadia Boulanger. También fueron sus maestros Jacques Tribaut y Jean Gabamián. Viajó a Madrid, y en el Real Conservatorio, estudió con el maestro Carlos Desano. Integró un Conjunto de Cámara dirigido por George Enesco y Alexanian. A causa de la Revolución española, retornó a París, en enero de 1937, en esa ciudad desarrolló una intensa actividad musical, integró la Orquesta Sinfónica de París.

A fines de 1937, retornó al Ecuador, integró el Cuarteto Terán, en el Conservatorio Nacional de Música, fue nombrado profesor de los cursos superiores de violín. En 1940, por invitación de Antonio María Valencia, fue contratado para laborar como docente, en el Conservatorio de Cali, en esa ciudad, integró el Trío de Cuerdas "Pro Arte", el Conjunto de Cámara Loerkens y la Orquesta Sinfónica de Cali. Por una temporada, también laboró en el Conservatorio y Orquesta Sinfónica de Popayán. Retornó a Quito, y
de 1956 a 1960, fue Director del Conservatorio Nacional, (esos años, el Conservatorio, dependía de la Universidad Central). En 1960, fue director encargado de la Orquesta Sinfónica Nacional. Por su calidad interpretativa y talento musical, ha recibido múltiples elogios y comentarios positivos, por ejemplo, según, Segundo Luis Moreno: "Gerardo Alzamora, violinista de técnica irreprochable, delicado buen gusto y depurado sentimiento artístico, es un verdadero artista, y el mejor violinista ecuatoriano que se conozca hasta hoy. La prensa de este país y de Colombia, han hecho justicia a sus merecimientos artísticos que significan no solamente gloria muy elevada para él, sino también, honra para la patria ecuatoriana.
Alzamora, es indudablemente, el mejor exponente musical de la Provincia de Chimborazo de la primera mitad de este siglo[XX]". Según el maestro Gerardo Guevara: "[Gerardo Alzamora] fue poseedor de una técnica refinada, no consiguió que le perdonaran su talento y acabó por marcharse a Venezuela, cansado de tanto chisme y enredo".

Araújo Chiriboga. Familia de compositores compuesta por los hermanos Jorge Humberto y Ángel Leónidas.

1. Jorge Humberto. Riobamba, 27-II-1892; Quito, 27-II-1970. Compositor popular y actor teatral. Estudió en el colegio San Felipe Neri de Riobamba y en la Universidad Central de Quito. Al igual que su padre, el coronel Ángel Felipe Araújo, Jorge Araújo fue militar, alcanzó el grado de teniente. Muy joven se retiró del ejército y se dedicó al teatro y a la música. En los años 30 se fundaron en Quito la Compañía Dramática Nacional y luego la compañía Dramas y Variedades; en ellas el "Gato" Araújo fue el "galán joven". Contrajo matrimonio con la famosa cantante y actriz ecuatoriana, Carlota Jaramillo. Con su hermano Ángel Leónidas y otros artistas, participaron en las primeras programaciones radiales de la Estación El Prado de Riobamba. En la estación El Prado y en IFESA de Guayaquil, Carlota Jaramillo grabó varias de las composiciones de su esposo, siendo las más recordadas los pasillos: *Sendas distintas* y *Olvídame no más,* y los albazos: *Si tú me olvidas o De terciopelo negro, Adiós, Sólo por tu amor* y *Morena la ingratitud.* (La música del tema *Si tú me olvidas,* fue usado en la película francesa *Morir de amor.*

2. Ángel Leónidas. Quito[529], 22-X-1900. Quito, 15-II-1993. Compositor popular y poeta. Estudió en los colegios San Felipe y Maldonado de Riobamba. En 1918, con el poeta Miguel Ángel León y Gerardo Falconí, fundaron la Revista *Acuarela.* Sus poemas – canciones, se publicaron en *Diario Los Andes de Riobamba* y las revistas *Savia* y *Semana Gráfica* de Guayaquil. Fue jefe de redacción de la revista *Estampa* de Bogotá, autor del poemario *Huerto Olvidado* (Riobamba, 1978) apuntador de la Compañía Dramática Nacional (1926). Varias de sus composiciones musicales fueron interpretadas y luego grabadas en la Estación El Prado de Riobamba, por su cuñada, la cantante Carlota Jaramillo. Sus obras musicales son consideradas antológicas, siendo el pasillo *Rebeldía,* su obra más conocida. Varios de sus poemas, han sido musicalizadas por destacados compositores.

Obra: bambuco *Esta Noche,* 1924; los pasillos *Almas Gemelas* 1924, *Amor Grande y Lejano* 1932, *Amor Lejano* 1976; *Cuando me miras* 1919; *Nunca* 1928; *Ojeras* 1929; *Rebeldía* 1936; *Tinieblas;*

[529] La "Síntesis de la autobiografía, La Tormentosa Vida de SANDIOLE", [auto biografía de Ángel Leonidas Araújo], inicia: "El poeta y compositor riobambeño, señor Ángel Leonidas Araújo Chiriboga (...) en la noche del 21 al 22 de octubre de 1900, nace en Quito Ángel Leonidas Araújo Chiriboga , que de veintiocho meses de edad, con sus padres y sus hermanos retorna a la ciudad de Riobamba, suya por derecho de sangre y por afecto, en la que luego se aferra a su paisaje decorado por nevadas cumbres que dialogan con un cielo siempre limpio y siempre azul...", (1988).

Heridas, 1921. Los poemas: Ojos Negros, y Alejándose, fueron musicalizados por Cristóbal Ojeda Dávila; Sólo, por Nicolás Fiallos Medrano, etc.

Aráuz Pantza, Armando (Pibe). *Guayaquil, 6-IV-1919. Guitarrista y compositor. Estudió en el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil. Integró el trío Los Campiranos. Director y arreglista de su propia orquesta de música tropical, fue uno de los primeros en introducir la guitarra eléctrica en el Ecuador. Su composición musical más conocida es el pasacalle El cholo porteño. Primer delegado de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos, SAYCE del Guayas, 1978*

Asociación Sindical de Artistas del Guayas – A.S.A.G. Institución reconocida mediante Acuerdo Ministerial N° 6927, del 16 de agosto de 1966, esta Asociación Sindical, se fundó en Guayaquil. Primer presidente fue Pablo Ney Vela Rendón. Esta institución aglutina a cantantes populares, guitarristas, requintistas, animadores, humoristas y otros artistas del espectáculo. Tiene su sede social, ubicada en las calles: Santa Elena y 10 de Agosto, Guayaquil.

Arias y Arias, Gerardo[530]. San Juan-Riobamba, 17-X-1914; Quito, 30-XI-1983. Compositor. Pianista, acordeonista, fagotista. Músico precoz. Su padre Manuel Ramón Arias y su abuelo Juan Arias, fueron maestros de capilla de la iglesia de la parroquia rural San Juan, provincia de Chimborazo. Estudió en su pueblo natal, en la Escuela de los Hermanos Cristianos y en el Colegio San Felipe de Riobamba. Con su hermano Ramón, conformaron el Conjunto Los Yumbos, tocaban rondador y pífano, en 1931, actuaron en la Estación El Prado, ofrecieron una función musical, en El Teatro León. Gerardo viajó a Quito, estudió fagot y piano en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. En 1945, se graduó en el Conservatorio Neumane de Guayaquil. Director de las Bandas de los Batallones Carchi y Esmeraldas. En la ciudad de Riobamba, integró las orquestas: Saint Louis Blues, Los Estudiantes del Ritmo, Roxi Star, Ángeles del Infierno, Falconí Jr. y Shangay, y el Conjunto Los Típicos Andinos; director de los coros: Santa Cecilia, Municipal de Riobamba, 8 de Noviembre de Piñas, etc., en Riobamba, profesor de música de la Escuela Simón Bolívar, los colegios Pedro Vicente Maldonado (1946 – 1971), Juan de Velasco, Normal San Vicente de Paúl y Colegio Velasco Ibarra de Guamote; Amazonas y San Gabriel de Quito. Recibió varias condecoraciones, fue miembro de varios círculos musicales y culturales. De su autoría, son muy conocidos los albazos: *El Canelazo,* y El *Pilahuín,* el danzante: *Ruco Chimborazo* y el pasacalle: *El Chulla Riobambeño.*

Obra: *Aire típicos:* La Rogadora (1939), El Canelazo (1940). *Albazos:* El Puruhá (1940), El Pilahuín (1941). *Danzas aborígenes:* Huiracocha, 1935; Nicanchij Purac, 1939; Sumag Llagta (1948), El Rodeo (1953); La Virgen del Sol (1956). *Danzantes:* Carnaval Indiano (1940); Shamuy Caiman (1942); Ruco Chimborazo (1950). *Himnos:* A la provincia de Chimborazo; Himno a Guano, Himno al Colegio Juan de Velasco. *Pasillos:* Riobamba (poesía de Cristóbal Cevallos), Ultima morada (1942); Mitad del Camino; Encargo Maternal (1949), Romería de mis Fontanas (1950), Y Pienso que la Vida, Olvida Corazón, En una Misma Fosa, Súplica (1968), Sin Rumbo (1970). *Pasacalles:* El Chulla Riobambeño (1946); Serrana Mía (1950); Río Guayas (1952), Sufriendo Vivo (1956), Lejana Tierra Mía (1970). *Sanjuanitos:* Adiós pueblito mío (1932); San Juanito de mi pueblo (1940); Jacu Huasiman (1942). *Son ecuatoriano:* A bailar Quiteñita. *Romanza:* Queja Indiana. *Tonada:* Puca Poncho (1944). *Valse:* Súplica (1938). *Yaraví:* Cuando me muera (1938).

Auz Sánchez, Manuel Eugenio. San José de Minas (Pichincha), 30-XII-1958. Director de coros, pianista, compositor. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, obtuvo el título de Pedagogía Musical, en el Instituto Interamericano de Educación Musical. Estudios complementarios de música en las universidades de Lousville, Kentucky y en el Departamento de Investigación, Creación y Desarrollo Musical (DIC-Quito), con los compositores: Gerardo Guevara, Julio Bueno y Milton Estévez. Integró el conjunto de música popular Zafra, actual profesor del CNM, ex director del Coro Mixto "Ciudad de Quito" del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

OBRAS: Cuarteto N° 1; Kunki, quinteto de cuerdas; Detrás de la ventana, quinteto; Paseo por el campo, suite para orquesta; Hombre de barro y Canto a Alessandra.

---

[530] Su hijo, Fausto Gerardo Arias Basantes [Riobamba, 1951], es artista plástico, en el primer concurso de composición musical, organizado por el Banco Central del Ecuador fue finalista, con el sanjuanito "Rondador".

Badillo Baldeón, Gonzalo Eduardo. Riobamba, 1-XI-1927. Compositor, cantante, radiotécnico. En su familia, su padre y hermanas eran aficionados al canto y la guitarra. Sus hermanas, Lida y Romelia Badillo Baldeón, en los años treinta, tuvieron exitosas presentaciones en la Estación El Prado de Riobamba. Posteriormente grabaron varios temas musicales de su hermano Gonzalo, para los sellos Cóndor y Fénix de Guayaquil. La tonada *Fiesta Indiana* o *El Runaucho* es su composición más conocida.

Obra: *Pasacalles:* Salcedo tierra mía; Por tu desprecio; Mi santa pasión; Cariño profundo; Me alejo de ti; ¡Que viva la santa!; Todos a bailar; Coplas del Carnaval; Mi retorno; Amémonos; Riobamba tierra mía; Así es mi tierra; Viva mi patria; Mis penas. *Sanjuanitos:* Mi Marujita linda; Rosita querida; Viva Marujita; Sanjuanito de mi tierra; Felices Pascuas. *Tonadas:* Amorcito mío; Anita Amelia. *Pasillos:* Bohemio; Mi cariñito; Te perdono; Esperando Amor. *Vales:* Para ti Madre.

Barreno. Familia de músicos integrada por Joaquín Barreno, su hijo Abel Barreno y su nieto Rodrigo.
1. **Barreno, Joaquín.** Químiag, Chimborazo. Ca. 1860 – 1920. Director de banda.
2. **Barreno, Abel.** Químiag, Chimborazo. Ca. 1885 – 1945. Director de Bandas, compositor. Aprendió la música, en las bandas del ejército. Fue director de las bandas de Químiag y Penipe. Su obra más conocida es el albazo La Valentina.

3. **Barreno Cobo, Rodrigo Sabino.** Riobamba, 16-VI-1912. Quito, 1997. Trompetista, compositor, director de bandas. Descendiente de una familia de músicos, desde los seis años integró la Banda de Químiag dirigida por su padre. Estudió en el Conservatorio Nacional de Quito. En 1927, en calidad de trompetista, ingresó a la Banda del Regimiento Nº. 2 Sucre, dirigida por Segundo Luis Moreno Andrade; de 1927 a 1947 integró en Quito la Orquesta de Luis Aníbal Granja, luego integró las orquestas de Humberto Jácome (Quito), Siboney y Blacio Jr. de Guayaquil. En 1947, funda y dirige el conjunto de música popular ecuatoriana Los Barrieros, logrando exitosas presentaciones, especialmente en Radio Quito y en Radio HCJB, La Voz de los Andes. En los años cincuenta y sesenta los Barrieros graban más de un centenar de discos, como solistas o acompañando a los más destacados artistas ecuatorianos. En 1970, Rodrigo Barreno ingresa a la Banda Municipal de Quito.

Obra: Albazos: *Amanecer Quimiano*; *Mi tierra linda.*

Danzas ecuatorianas: *Llacta Urco*; *Sandra.*

Pasacalles: *Chimbacalle*; *Eres mi encanto*; *Fabián el 11 del Nacional*; *Lindas ecuatorianas*; *Olguita.*

Varios: *Marianita,* Aire típico, Danza *Anita,* Pasillo; *Tatiana,* Yumbo.

Barreno Muñoz, Washington Marcelo. Quito, 3-XII-1961. Intérprete de instrumentos andinos, antropólogo. Se licenció en antropología en 1987, en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, realizando al mismo tiempo estudios en el Instituto Nacional de Danza y en el Conservatorio Nacional de Música. Ha integrado varias agrupaciones musicales: Los Chasquis (1979-80); Nuevo Amanecer (1987-1990), del que fue director; fundador del grupo de música popular Illiniza, (1980); Grupo de Danza Runapaj Cushicuna (1980-81); integró el taller de la Compañía Nacional de Danza, (1988-89). Ex director de ensayos e instructor de instrumentos aerófonos de la Orquesta de instrumentos Andinos del Municipio de Quito, (1990); integrante del conjunto Los Cuatro del Altiplano. Con estos grupos ha realizado giras, tanto por América como por Europa, ha participado en varios festivales. Entre sus obras más conocidas se encuentran: *La canción de la mujer triste*, el sanjuanito *María Elena,* el tema *Vaya viéndolo*, la tonada *Triste vida. Ha escrito* obras teatrales y radiofónicas, obteniendo el Premio especial en producción radifónica para América Latina, México, 1990. Ha musicalizado un cortometraje producido por Dinamarca, 1990, y el vídeo *Derechos de la Mujer*, producido por la Casa de la Mujer. Construye instrumentos andinos: quenas, zampoñas, flautas (flautas ecuatorianas) y pallas. Ha participado en varios proyectos de investigación, publicaciones antropológicas y etnomusicales.

ESCRITOS MUSICALES: *La fiesta del Coraza*, Taller de Cultura popular, monografía CIDDA, Departamento de Antropología PUCE; "Hacia una definición de los instrumentos musicales populares"; "Recopilación, análisis y sistematización de información etnomusical sobre el pingullo", "Recopilación bibliográfica y de campo, sistematización de información sobre la Flauta", Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello (IADAP); "Coplas populares del Carnaval del Chimborazo", IADAP; *Metodología de Proyección de la Música Popular y Metodología de Investigación de la Música Popular*, 1984-85; *Problemática artesanal de la población de Olón. Provincia del Guayas*, 1990.

Bautista Vasco, Segundo. Salcedo-Cotopaxi, 23-XII-1935. Guitarrista-pianista, cantante y compositor. Estudió en la escuela de No Videntes de Quito. Integró el trío Los Montalvinos y el conjunto Los Barrieros. En innumerables grabaciones fonográficas de música popular ha acompañado a los más destacados artistas ecuatorianos. Entre sus obras musicales más conocidas están, el pasillo: *Valle de penas, y el fox incaico: Collar de lágrimas.*

OBRAS: Aire típicos: Si tu volvieras; Chiquita y Bonita; Qué viva la soltería.

Albazos: Mis tres diablillos; Abrazaditos.

Boleros: Que Dios te bendiga; Divino amor; Quisiera despedirme; Al pie de tu balcón; En alas del amor; La gloria de tu amor; Juguemos al amor; Repulsión, Vive tranquila; Hasta que te sangre el alma.

Canción cristiana: Quiero ser tu seguidor; Comunión con el Señor; Confía en Dios; Cristo Jesús.

Canción protesta: Nuestro pobre pueblo.

Cueca: Como recete el doctor.

Himno de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos – SAYCE.

Pasacalles: El solitario; Me alejo de aquí; Mujer; Los romeriantes.

Pasajes: Mi único amigo fiel; Ensueño azul.

Pasillos: Jugueteando; Remembranzas; Tiempos mejores; Vete; En dónde estás; Tu amigo seré; No me abandones; Mi último encargo; Ya no me hagas sufrir; Manantial de amor; Hasta la eternidad; Bendita seas; Desagravio; Ingrato corazón; Te extrañaré; Con todo mi desprecio; Para qué.

Sanjuanitos: El cacique; Pensando en tu amor.

Son huasteco: Oración del campesino.

Tonada: Sentencia de amor; Triste y solitario; Ilusión fugaz.

Valses: Vals selecto; Cariño fingido; Por nuestro encuentro; Linda.

Villancicos: Alegre Navidad; Niñito, Niñito bueno; Amantes corazones; La Vaquita comelona.

Yumbo: Flauta de carrizo.*

Beltrán Flores, David Marcelo. Quito, 14-VIII-1965. Guitarrista, compositor, cantante. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, alumno de Gerardo Guervara, Jacinto Freire y Hernán Morales. Miembro del Taller de composición y arreglos del Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del IMQ, actual profesor de guitarra, en el CNM.

OBRAS: Suit Ecuatoriana para guitarra sola. Suit Ecuatoriana N° 1, para sexteto de vientos, piano y percusión. Yaraví, para soprano y guitarra. Variacione sobre un tema de Segundo Luis Moreno, para oboe y banda sinfónica. Canción homenaje a Astor Piazzola, para guitarra solista.

Publicaciones: Cuchara de palo, arr. para guitarra, Revista A Tempo N° 1, Quito, 1991. Ritmos Ecuatorianos en guitarra, A Tempo N° 2, Quito, 1991. Consideraciones sobre la música ecuatoriana en el siglo XX, Revista A Tempo N° 3, Quito, 1992.*

Bermúdez Quijije, Tomás Abilio. Charapotó, Manabí, 20-III-1931. Guitarrista, compositor popular y cantante. Aprendió a tocar la guitarra con Manuel García, el compositor Nicasio Safadi y Custodio Sánchez. Muy joven conformó el conjunto Bahía, luego el trío Los Soberanos. Como guitarrista-requintista ha acompañado a los más destacados artistas populares de Ecuador. Fue Presidente de La Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador.

Discos Orión - IFESA, en 1979, en su homenaje editó el disco de larga duración: "Grandes Compositores Ecuatorianos Vol. 9".

Sus obras más conocidas son los pasillos, *Una lágrima y un adiós, Hasta cuando Corazón;* el sanjuanito, *La chicha de la Santa;* los boleros *Morena linda, Olvídame* y *Un bolero para ti.**

Bonilla Chávez, Carlos Galo. Quito, 23-III-1923. Guitarrista, compositor y contrabajista. Estudió en Quito, en la Escuela de los Hermanos Cristianos, y en el Conservatorio Nacional de Quito. Uno de sus maestros fue Luis Salcedo; se graduó en la especialidad de "contrabajo", en 1950. Es un autodidacta de la guitarra, instrumento que interpreta desde niño y que logró dominar adquiriendo un estilo y técnica singular. Su labor musical ha sido múltiple: compositor erudito y popular, profesor y ejecutante de la guitarra y el contrabajo, director de coros y arreglista orquestal. Fue profesor de guitarra desde muy joven. En 1962, fundó la cátedra de este instrumento, en el Conservatorio Nacional de Quito, siendo su primer profesor. Es considerado el padre de la guitarra clásica en el Ecuador. También enseñó el contrabajo, en el CNM, hasta 1972, año en el que viajó a Bogotá, para actuar como instructor de armonía y primer contrabajo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Permaneció en Colombia hasta 1975. Trabajó como profesor de música, en el Instituto de Música Sacra, en la academia de Música del Profesor Clodoveo González y en el Colegio Mejía. Por varias décadas ha mantenido en Quito una academia particular de guitarra, que lleva su nombre. Es autor de un método de guitarra. Desde 1956, contrabajista, primer atril de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

Es autor de las siguientes obras: *Suite Andina* (estrenada en el Teatro Nacional Sucre, 17-XII-1958). Es una fantasía que comienza con un preludio de tipo indígena, se transforma en pasillo en tono mayor, para volver al tema del preludio. La segunda parte es una danza autóctona en compás de 3/8, con el carácter de una tonada y de forma binaria. En esta parte emplea exclusivamente la escala pentafónica. Finaliza la obra con una danza guerrera, en ritmo de San Juan. *Mil años de música,* obra sinfónica, estrenada en Quito en 1984, con el auspicio del Banco Central del Ecuador. *Raíces,* para guitarra y orquesta, estrenada en el Teatro Sucre en 1987, con ocasión de un homenaje que le rindieron varias instituciones, por cumplir cincuenta años de actividad artística. *Minisuite popular*, estrenada en el Teatro Nacional Sucre de Quito, en 1988,. Esta obra es un testimonio de la inclinación de Carlos Bonilla por la escritura en estilo popular. Está constituida por tres partes, cuya referencia extramusical es programática; la primera pieza constituye una ilustración de la actualidad, en la cual la flauta simboliza la persistencia de componentes locales de la cultura, a pesar de los rascacielos personificados en los metales; el pasillo hace reminiscencia del período republicano; el albazo y el sanjuanito se remontarían más atrás, hacia la característica vernácula de la manifestación musical; *Rumiñahui,* obra sinfónica, galardonada con el premio Sixto María Durán-Municipio de Quito, 1989; *Elegía y Danza, Preludio y Yumbo,* varias composiciones para orquesta de cámara, cuartetos y obras para guitarra editadas por Max Eschig (Francia). Además: *Chasqui*, danza; *Acuarela indígena,* yumbo 1943-44; *Atahualpa*; *Tambores Shyrys, Danza Shyri,* ritmos autóctonos; *Ponchito al hombro*, aire típico; *Rimini, Rimini,* ritmo incaico; *Indiecito Otavaleño,* sanjuanito, *Las Quiteñitas,* zapateado; *Beatriz, Subyugante, Cantares del alma, Sueña mi bien, Idílica, Pasillo nº 1, Sólo tú, Canciones de cuna, Enamorado, Fantasía Musical Ecuatoriana, Tus delicias, Paisanito; Añorando tus caricias, Ecuatoriano,* Pasacalle.

Desde junio de 1963 hasta 1968, Carlos Galo Bonilla dirigió el coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, (Chile, Perú y Estados Unidos). Fundó y dirigió los coros Centro Ecuatoriano Norteamericano (años 70), coro de la Universidad Católica, rondalla-coro del Colegio de Médicos de Pichincha (años 80), coro del Núcleo de la Casa de la Cultura de Chimborazo, 1988, y Coro del CONADE, Quito-1988. Ha recibido múltiples condecoraciones.

Borja. Familia de compositores compuesta por Federico M, padre y Julio Humberto, hijo.

1. Borja, Federico M. Posiblemente nació en Riobamba, S. XIX; ca. 1945. Compositor, arreglista, director de bandas militares, instructor. En el ejército alcanzó el rango de Coronel. Su esposa fue la riobambeña Victoria Gallegos.

Se conocen sus instrumentaciones para banda militar: *Los Azabaches*, *Mis Penas*, y *Victoria Matilde*.

Obra: *El 25 de Junio*, pasacalle, *Sirena nº 4*, pasodoble, *Brisas del Guayas*, vals, Juan Alberto, pasodoble, *Tomás Matute*, pasodoble.

2. Borja Gallegos, Julio Humberto (Mesié). Guayaquil, ca. 1915; Quito 28-XII-1970. Trompetista, compositor popular, cantante y actor teatral. Fue integrante de la Banda de Músicos y orquesta de la Fábrica Textil El Prado de Riobamba. En 1947, "Mesié" Borja Gallegos (Julio Humberto Borja), organizó el conjunto *Los Andes*, este conjunto lo integraron inicialmente: Alfredo Vega y Jorge Bermeo, en las guitarras; Segundo Orozco - primera voz; Mesié Borja - segunda voz.

Obras: *Albazo:* Locura celestial. *Aire típicos:* Amor, engaño y olvido; Riobambeña de mi vida; Amor loco dura poco; Año nuevo (música Ángel Pulgar). *Danzantes:* Canción mañanera; Pedacito de cielo. *Pasacalles:* Puñal; La Loma de Quito; Deportivo El Prado; Centro Deportivo Olmedo, Guano ciudad querida. *Pasillos:* Imposible vivir; Amanecer. *Sanjuanitos:* A una Riobambeña; Que siga la farra (col, José Domingo Feraud); Quiéreme ñatita (col, Quintiliano Granja); Al que no alienta copa; Himno a Penipe. *Pasodoble:* Mariano Cruz. Mesié Borja, es el compositor de la música del danzante "Vasija de Barro" (atribuida a Benítez Valencia), inicialmente fue una tonada, y su título: "Fatal Recordación".

Borja Martínez, Luz Elisa. Riobamba, 15-V-1903 – 10-VII-1927. Poetisa, pintora, pianista. Hija natural del escritor y terrateniente Ricardo Borja León y de Victoria Martínez Dávalos. Estudió piano y teoría de la música con el maestro Pedro Pablo Traversari, en la Academia de Bellas Artes de Riobamba (1925). Compuso "...un 'Himno para el bizarro Regimiento Calderón' por el 9 de julio. En agosto de 1925, al comentar la obra, se anuncia que el Himno será cantado"[531].

De la autoría de Luz Elisa Borja, Rafael Sojos, musicalizó en ritmo de pasillo, el poema: "Ausencia[532]" ("Mi corazón ardiente como una hoguera / quiere extinguir la fiebre de sus ardores / en la fontana grata de tus caricias / con el halago amante de tus amores..."); Quintiliano Granja, musicalizó el poema: "Ensueño de Amor" ("Soñaba que me amabas, amor de mis amores..."). Se le atribuye la letra del pasillo "Lamparilla", música de Miguel Ángel Casares.

"Su hermano Luis Alberto, editó dos libros: Cofre Romántico, y La Bella Durmiente. No todos los textos de esos libros le pertenecen a la escritora. Entre esos textos se hallan las estrofas tomadas por Miguel Ángel Casares para la composición del pasillo 'Lamparilla'"[533].

En la nota: "Algo Sobre Música", publicada en el suplemento de Diario El Comercio de Quito, el 16 de septiembre de 1979, afirma que:

"Luz Elisa Borja es autora del poema 'Quiero Llorar', publicado en 'El Ecuatoriano', en 1913; y que de ese texto, Miguel Ángel Casares tomó la quinta y la séptima estrofas para el pasillo 'Lamparilla'. Se dice que el autor del hallazgo de esta joya ha sido José Castelvi Queralt, Director del Conservatorio de Cuenca. Se publica como una primicia. Dicho poema, que comienza: 'No importa que el dolor aguijonee..', y que consta de 7 estrofas con rima perfecta en los pares.

No queremos discutir la paternidad de la obra que inspiró al autor del hermoso pasillo ecuatoriano, pero, deberían revisarse dos datos: 1) En 1913, la poetisa riobambeña tenía 10 años de edad!. 2) Y en ese año no se apellidaba Borja sino Martínez... (La fecha 1913 debe ser un error).

El poema aparece publicado en 'La Bella Durmiente' (pp/ 76 – 77) y las estrofas que constan en la canción 'Lamparilla' son la 1ª 7ª y la 6ª, en ese orden, con la única variante de que no se dice 'lamparilla ardiente', sino 'radiante'.

'Quiero Llorar'

'No importa que el dolor aguijonee
La roja entraña que en pecho anida:
Cual una rosa intrépida y serena,
Desafiante el oleaje de la vida.

---

[531] Borja Martínez, Luz Elisa, manuscrito inédito, cortesía del Doctor Carlos Ortiz Arellano. (Ponencia presentada en Quito, en el Encuentro Internacional del Pasillo, Quito, 1995).

[532] En la Antología del Pasillo Ecuatoriano de Isabel V. Carrión, este pasillo aparece con el título "Ámame", y como autora de la letra: Luz Elisa Martínez.

[533] Ortiz Arellano, 2008:245.

Pondré en mis labios la sonrisa amante
Del piadoso Rabí de Galilea,
Y guardaré un manojo de perdones
Para aquel que mi rostro abofetea.

Quiero verter a solas muchas lágrimas:
Es muy dulce llorar y anhelo tanto
Que amortajen mi cuerpo cuando muera
En un rico sudario hecho de llanto.

Esas benditas perlas transparentes,
Astros que surgen de la noche obscura,
Iluminen mi pecho tormentoso
Con un divino tinte de ternura...

Ay del ser que no llora... Infortunado
Árbol sin savia, huerto sin perfume...
Inerte corazón petrificado
Que en amargo silencio se consume!

Con el profuso aceite de mis lágrimas
Ablandaré el rigor del cruel destino:
Lamparilla radiante de mis ojos,
No desmayes jamás en mi camino.

Grato es llorar cuando afligida el alma
No encuentra alivio en su dolor profundo:
Son las lágrimas jugo misterioso
Para calmar las penas de este mundo'.

Pero observemos que también consta una de las estrofas, con variantes en el 4° verso, en un poemita publicado en la misma edición póstuma de 'La Bella Durmiente'.

'Dulce es Llorar

'Dulce es llorar cuando afligida el alma
no encuentra alivio en su dolor profundo;
son las lágrimas jugo misterioso
por do fluyen las penas en el mundo'.

Lágrimas hay que nacen de contento
Y otras que brotan al peso del dolor:
Dulce es llorar también emocionada
Cuando está enfermo el corazón de amor'.

Insistimos en que hay que revisar los datos, para estar seguros de la autoría literaria de estas estrofas"[534].

Bueno Arévalo, Julio Fernando. Loja, 11-XI-1958. Compositor, pianista y director de orquesta. Estudió en Loja en la Escuela Miguel Riofrío y en el conservatorio Salvador Bustamante Celi. Luego estudió becado, en el Conservatorio de música Gheorghe Dima, de Cluj Napoca (Rumanía), se especializó en composición y dirección de orquesta; profesor de armonía, formas musicales y piano;

[534] Borja Martínez, Luz Elisa, manuscrito inédito, cortesía del Doctor Carlos Ortiz Arellano. (Ponencia presentada en Quito, en el Encuentro Internacional del Pasillo, Quito, 1995).

dirección de la Orquesta de cámara, fue profesor-coordinador del taller de composición y director del Coro del Conservatorio Nacional de Música Salvador Bustamante Celi de Loja.

Realizó la *Antología de Material Didáctico,* para uso interno del Conservatorio Salvador Bustamante Celi. Este mismo año, representando al Ecuador, participó con la Sinfónica de Trujillo (Perú), como director invitado. En Lima, participó en el Festival organizado por el Consejo de Integración Latinoamericana. Desde 1983 es miembro fundador y coordinador del CESUM, Centro de Estudios Superiores de Música. El mismo año, en Caracas, estudió electro-acústica, composición vocal sinfónica y dirección orquestal en la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar. En 1986 representa al Ecuador, en Moscú en el segundo Festival de Música Vocal Sinfónica. En 1987 participa en San José Costa Rica en el Festival "La paz comienza en Centroamérica". Fue director fundador de la Banda Sinfónica del Municipio de Quito (I-1990 -1998) y Jefe del Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Ex Presidente de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, y del Grupo de música popular Quimera. Tiene varias publicaciones en las revistas musicales: *Gaceta y Opus,* del Banco Central del Ecuador.

OBRAS: Cantatas: *Cantata; Cantata Ameroindia,* 1980

Orquesta: *Tres piezas para orquesta sinfónica grande,* 1982.

Música de cámara: *Variaciones, sobre un tema folklórico ecuatoriano,* Cuart cu, est, Cluj Napoca, 1977; *Rondó,* orq cámara, est, Rumanía, 1978; *4 Cuartetos; 3 Sonatas para piano; Dúos; Estudios para violín y violoncello; Coro* (sobre música de tradición shuar y quichua)

Música para cine: *Los Manglares se van*; *Volar*; *Tequimán.*

Música para ballet: La Edad de la Ira.

Andarele, (1995)*

Caicedo, Romeo. Quito, *fl* s. XX. Compositor popular y dibujante. Estudió en el colegio Mejía de Quito. En 1960 emigró a los Estados Unidos donde hizo el servicio militar. Fue caricaturista del *S. and T. News* en Texas y dibujante comercial. Su primera composición musical fue el tema *María* grabado en 1969. En 1971, en Nueva York, en el Festival de la Canción Latina, logró su consagración al triunfar con el tema, *Te voy a regalar un continente,* interpretado por Hugo Henríquez. Es triunfador absoluto de diez certámenes musicales de carácter internacional, por lo que es conocido con el nombre de Mr. Festivales. Varios triunfos en Puerto Rico y en certámenes OTI avalan su trayectoria. Ha compuesto más de 500 canciones, algunas de las cuales han sido grabadas por prestigiosos artistas internacionales. Con el cantante quiteño Gustavo Velásquez triunfó en el festival Primaveral de Nueva York logrando el segundo lugar en el festival OTI realizado en Lisboa. En 1988 retornó al Ecuador para radicarse en Quito. Múltiples son los premios alcanzadas por Caicedo, siendo destacable la medalla y el diploma de la sociedad académica Artes Ciencias y Letras Education et d' Encouragement y fue invitado a participar en las festividades por el bicentenario de la Revolución Francesa en 1989. Es autor de las siguientes baladas: *Te voy a regalar un continente; Señor José; Quédate conmigo; Su canción; Mi amigo el cóndor; María; Este canto mio sólo canta un pueblo; La sombra del olvido; Tres mariposas.*

Calle, Francisco. Quito, 1979, Guitarrista. Inicia los estudios musicales en 1990, con los maestros Jacinto Freire y Terry Pazmiño. Ha realizado varias actuaciones con gran éxito en entidades culturales y educativas. Alcanzó el tercer premio en el festival "Una canción, un corazón". Participó en el II Festival Internacional de Guitarra Ecuador 1994. Es uno de los más prometedores valores artísticos.

Cárdenas Bustos, Galo Alfredo. Gualaceo, 9-VII-1933. Cantante lírico y compositor popular. Desde 1958, estudió en el Ecuador, en los conservatorios de Cuenca y Guayaquil. Becado por el municipio de Cuenca y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, culminó sus estudios musicales en el

Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo de Buenos Aires, Argentina, donde estudió canto bajo la guía del profesor alemán Enrique Kern, graduándose en 1964. En Argentina fue cantante de las orquestas Los Gavilanes de España y Los Colegiales. En 1962 ingresó al programa El Club del Clan de los canales de televisión 11 y 13, habiendo sido, entre otros, compañero de Palito Ortega y Chico Navarro; con este grupo incursionó también en el cine. Realizó varias giras artísticas por Brasil, Paraguay, Cuba, Venezuela, Colombia y República Dominicana. En 1964, en Asunción, ganó el Primer Festival Latinoamericano de la Canción, organizado por Radio Nandutí, con el tema *Verano Azul,* del compositor argentino Mike Rivas; fue proclamado la mejor voz del festival. De retorno al Ecuador en 1970, Creó la cátedra de canto en el conservatorio de Cuenca. En Quito, a partir de 1974, por invitación de la Orquesta Sinfónica Nacional, canta de bajo solista. En 1975, la Orquesta Sinfónica Nacional, le encargó la organización de su biblioteca y es nombrado bibliotecario de esa institución. En 1976-77, conjuntamente con Donna Klimoska, Pancho Piedra, y Beatriz Parra, conforman el cuarteto Ecuador. Es socio fundador y miembro de la primera directiva de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos SAYCE. En 1979, invitado por el Ministerio de Cultura de la URSS, conjuntamente con Gerardo Guevara y Beatriz Parra, ofrecen recitales en dieciocho ciudades soviéticas. Ese mismo año, invitado por los Amigos de las Américas, viaja a los Estados Unidos de América y dio recitales en varias universidades de Norteamérica. "Galo Cárdenas posee una capacidad interpretativa que le permite ir del lieder a la ópera y a la canción popular con la misma solvencia artística" Como compositor podemos señalar las obras siguientes: *Nostalgia de Gualaceo* e *Islas encantadas* (1982), pasillos; *Ser niño otra vez,* balada; *Mensaje,* bolero moruno; *Económicamente mal,* salsa y *No tengo plata,* merengue.*

Carrasco Barragán, Gonzalo. Químiag-Riobamba, 6-XI-1918. Trompetista, compositor. Integró, desde niño, la banda de Químiag, posteriormente ingresó al ejército, al Batallón de Infantería Atahualpa, en calidad de trompetista. En Quito formó parte de la Orquesta de Luís Aníbal Granja y en Guayaquil de Orquesta La Blacio Jr. En los años cincuenta, funda y dirige en Quito, la Orquesta Internacional Casino. Durante más de cuatro décadas, con su coterráneo Rodrigo Barreno, integró el prestigioso conjunto Los Barrieros. En 1959, fue trompetista de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Trabajó para el Departamento de Educación y Cultura Municipal de Quito, como director de la Banda de Chillogallo. Obra: *Sanjuanito:* Imposible olvidarte. Canciones: Alma enamorada y Olvidarte jamás.

Carrera Carvajal, Manuel Mesías. Zámbiza, 4-XII-1923. Director de bandas, compositor. Estudió música en Quito, con Rafael Navas, los compositores Miguel Jaramillo, Julio Dávalos Cruz, y Segundo Luis Moreno. Instructor de las bandas de El Quinche (1957); y Zámbiza. Fundador de la Asociación Artística Zambiceña (AZA).

Escritos: La música en Zámbiza (Colección del Archivo Sonoro, Serie Historia N° 2, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Quito, 1994). Zámbiza: historia y cultura popular, 1990. Folklore autóctono zambiceño.

OBRAS: 4 Misas. Sanjuanitos: Los Pumisachos; La Zambiceña. Vals Aromas Zambiceños, y otras obras populares.

Carrera Galarza, Luciano. Zámbiza, Pichincha, 1948. Flautista. Musicalmente se inició a los cinco años, tocando las maracas y luego el tambor, en la Banda de Zámbiza, dirigida por su padre. Estudió en el Conservatorio Nacional de música. Su maestro de flauta, fue el riobambeño Eduardo Didonato. Además estudió música con Proinsias O'Dumn y Lucien Ladet. Ha sido profesor de flauta del C.N.M., primer atril y solista de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Profesor de la Escuela de Música de la O.S.N. y Director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Quito. De 1971 a 1974, fue profesor de flauta y miembro de la Orquesta Sinfónica de Costa Rica. En Quito integró el Conjunto Pro Música, el Coro Madrigal. Con la pianista francesa Mariée Renée Portais, realizó varias presentaciones artísticas en Europa y África. Los compositores: Gerardo Guevara, Milton Estévez; Jacinto Freire; Diego Luzuriaga; Lucien Goethals, José Berhmans, le han dedicado varias de sus composiciones para flauta. Rector del Conservatorio Nacional de Música (Marzo de 1989 - 13 de noviembre de 1992. 14 de julio de 1997 -). Organizador de varias ediciones del "Festival Internacional de Flautistas en la Mitad del Mundo".

Castelví Queralt, José. (España), ca. 1920. Director de orquesta, pedagogo, compositor. Radicado en Cuenca (Ecuador) desde los años sesenta; Rector del Conservatorio José María Rodríguez; Director y propulsor de la Orquesta Sinfónica de Cuenca y de la Facultad de Musicología de la Universidad del Azuay. En 1992 recibió la condecoración del Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, al Mérito cultural de primera clase.

OBRAS: Misa Alabado Sea Dios; para coro, 4 voces y conjunto orquestal, primer premio concurso cuarto Congreso Eucarístico Nacional, Cuenca (Ecuador).

Balada: Nocturno a Cuenca (L. Zoila Esperanza Palacio).

Canto de Amor al Santo Hermano Miguel (L. Zoila Esperanza Palacio).

Pasodobles: Cuenca, mujer y paisaje; Barrios de Cuenca (L. Ricardo Darquea); Así es mi Cuenca; Cuenca Romántica y Bella.

Cisneros Noriega, Luis Humberto. Riobamba, 6-VIII-1908; Quito, 27-II-1987. Pianista, compositor popular y poeta. Su padre fue el artesano Pedro Cisneros Farfán, y Doña Rosario Noriega. Estudió música, primero con el maestro Benjamín Maldonado, luego en la Academia del Doctor Tobías Cárdenas, la clase de música del Colegio San Felipe, y en la Academia de Bellas Artes dirigida por Pedro Traversari. Fue pianista de la Estación El Prado y de varias salas de cine. Durante 12 años, fue profesor de la Escuela Juan Bernardo de León, fue vocal de la Asociación Cultural del Chimborazo, dirigida por Luis Alberto Falconí. Perdió la vista en 1935. Se radicó en Guayaquil, en 1956. Es auto de varios libros de poesía. Humberto mata llamó a Cisneros, "el poeta no vidente de la luz evidente'. Fecundo compositor popular, en ritmos variados, compuso más de doscientas sesenta canciones. Algunas partituras con su obra, se publicaron en el "Album musical *Orquidea*"[535].

Obras: Pasodoble: Quito. Sanjuanito: Cantinero. Albazos: Buenas Noches Comadrita, Chola Cholita, Lo que vale la Platita.

Congo, Germán. Valle del Chota (Imbabura). *fl* s. XX. Guitarrista y compositor popular. Estudió con Daniel Armijos Carrasco. Formó parte de los conjuntos Rondador y Ñucanchi Llacta (conjunto de danzas); fue director del conjunto La Bomba de los Hermanos Congo con sus hermanos Segundo, cantor y segundo requinto, y Fabián, primera voz y guitarra. Se le atribuyen las bombas: *Lindo Carpuela, El puente del Juncal, Valle del Encanto, Mono bandido, Juanita* y el merengue *Chica.* Ha obtenido el Primer premio en las Fiestas de Quito, 1986, el trofeo Asociación de Folkloristas de Ibarra y el primer premio en el Festival de la Bomba de Esmeraldas.

Cordero Tamariz de Toral, Teresita. Cuenca, ca. 1930. Compositora, cantante, poetisa. Fueron sus padres: Miguel Cordero Dávila y Rosa Virgilia Tamariz. Estudió música en el Conservatorio José María Rodríguez de su ciudad natal, bajo la dirección de Court Sobert y en su hogar, con sus hermanos Alberto y Rafael, intérpretes del violín y la guitarra respectivamente. Compositora de más de doscientas obras musicales populares.

OBRAS: Danzante: Tomebamba.

Pasillos canción: Las tardes de mi tierra; Alas rotas.

Pasillos: sin rumbo; Tal vez.

Cueva Negrete, Néstor Luis. Machachi, 27-X-1910; Quito, 11-X-1981. Compositor y violoncelista. Estudió en Machachi y en el Conservatorio Nacional de Música de Quito,

[535] En la primera mitad de los años ochenta, los manuscritos musicales con la obra de Luis Cisneros, fueron entregados al Núcleo de la Casa de la Cultura de Chimborazo, parece que esos manuscritos están extraviados.

especializándose en violoncelo. Director de la Banda Municipal de Quito, director de la Banda de la Segunda Zona Militar de Guayaquil, y de la Primera Zona Militar; fue nombrado teniente asimilado segundo y primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, profesor de música de varios colegios y escuelas de Quito, profesor de armonía del Conservatorio Nacional de Quito y Neumane de Guayaquil; profesor de la Universidad de Nariño Colombia. Integró varios conjuntos de cámara, director artístico de la Radio HCJB La Voz de los Andes, secretario de la Comisión de música del Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, director invitado de la Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea de Los Estados Unidos de América (II-1959), y director artístico del Ballet cubano de Alicia Alonso. En enero de 1981, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador estrenó su *Allegro Sinfónico* que describe el terremoto de Ambato de 1949. La obra que da expresión musical a las convulsiones de la naturaleza, a la desolación del pueblo y, por fin, al sosiego después de la catástrofe, gira alrededor de dos temas tomados respectivamente del concierto para piano de Grieg y del popular *Preludio en Do# m.* de Rachmáninov. Las obras, *Rondador, Nocturno* y *Relicario* se estrenaron con gran éxito en el Teatro Cuenca

Escritos musicales: *Sistema Musical Nescuevan*, obra autógrafa; *Armonía y dictado; Educación musical en los jardines de infantes, en la primaria y en la secundaria; Aprendamos a cantar, Teoría cantos.*

OBRAS: Orquesta: *Preludio y fuga gregorianos*, para orquesta de cuerdas.

Música de cámara: *Serenata*, para piano y violín; *Romanza*, conjunto vocal, piano; *Scherzo*, Cuarteto de cuerdas; *Gavota*, flauta, piano; *Delirio sobre el Chimborazo*, violín, piano; *Trío*, flauta, clarinete, piano; *Minuet en fa*, Cuarteto de Cuerdas; *Preludio y fuga en do*, Cuarteto de cuerdas; *Preludio y fuga*, violín, violoncelo, piano; *Preludio y fuga*, violín, viola, violoncelo; *Mazurka*, Capricho, violín, piano.

Piano: *Marcha fúnebre n° 1; Marcha fúnebre n° 2; Nostalgia; Marcha fúnebre* (cuasi adagio); *Adagio* (Marcha fúnebre), 2p; *Adagio*; *Marcha fúnebre; Idilio*, Minueto en Fa M; *Mazurka*; *Minueto en Re m; Nocturno; Fantasía Ecuatoriana n° 1 en la m; Navidad*, Danza; *Fantasía ecuatoriana n° 1 en do m; Oración*

Vocal: *Contrapunto florido y canción*, 2 Voces; *Ave María en Fa*, 4 Voces; *Plegaria a la Virgen Dolorosa*, 4 Voces, 1961; *Danzante*, 3 Voces,1961; *Mi ofrenda para ti, madre*, 4 Voces; *Balada de la dicha*, Tenor, piano; *Elegía en re m*, 4 Voces; *Sed*, Solista y piano; *Madrigales* , 4 Voces; *Preludio y fuga*, 4 Voces,

Yumbos: *Danza ecuatoriana*, Canto, piano; *La casa vacía*, 4 Voces; *La canción del suicida*, Coro; *Acuarela serrana; Indio de Otavalo; Plenitud*

Himnos: *Himno a Riobamba; Himno escolar del civismo; Himno a la Provincia de Cotopaxi; Himno del cantón Santa Elena; Himno del Instituto de Educación Física; Himno de la Infantería; Himno de la Escuela; Himno n° 8 Abraham Lincoln; Himno de Transmisiones; Himno del centenario de la venida de los hermanos cristianos al Ecuador; Himno de la Escuela de Aviadores; Himno del pensionado Juan XXIII; Himno del colegio Juan León Mera; Himno del colegio Juan Pío Montúfar; Himno de la escuela de agricultura Simón Rodríguez; Himno de la escuela Luis Felipe Borja; Himno de la Escuela Mariano Negrete; Himno del Normal Católico; Himno Cardenal de la Torre; Himno al venerable Marcelino; Himno del batallón de Infantería n° 1 Vencedores; Himno del Club México; Himno de la Escuela Tomás Martínez; Himno a Guayaquil; Himno Lasallano.*

Danzas: *Danza ecuatoriana; Navidad; Juntos.*

Pasillos: *Amaneciendo; Pasionarias; Desilusión; Cabellos de oro; Desengaño; Lejanía; Como las rosas; Nocturno*, 1956.

Valses: *Fugaz mariposa; La sombra del bosque; Sueños de amor; Primavera; Soledad.*

Otras: *Simón Bolívar*, Mar; *Libertad*, Mar; *Ilusiones*, Paso; *Mujer Quiteña*, Pasa; *Tulcanes valientes*, Pasa; *Machachi*, 1961, Pasacalle; *Huacay Ñan*, Fox; *Can de lágrimas*, Fox; *Ecos*, Fox; *Una carta*, Bol; *Mujer de bruma*, 1961, Bolero; *Rondador*, 1961, Yaraví; *Veracruz*, Corrido; *Yo soy barranquillero* Porro; *Dime, dime*, Porro; *Ensueños*, Tango; *Ya asoma el alba, Vendaval*, Rumba; *El ocaso del amor*; *Estudien el mambo; Mambo alegre; Visión de gloria*, Canción; *La tarde*, Canción; *Confidencias*; Sanjuanito, *Imbabureño*, Sanjuanito.

Dávalos Maldonado, (hermanas). Lo integraron: Antonia Magdalena, María Estefanía, (monja carmelita), y María Josefa. Hijas del capitán José Dávalos Larráspuro y Doña Elena Maldonado y Sotomayor [hermana de Pedro Vicente Maldonado], sus hermanos fueron: Antonio Fernando, asesinado en 1740, y Joaquín, religioso agustino.

1. Dávalos Maldonado, María Estefanía (Madre Estefanía de San José). Los Elenes, Guano, ca. 1723; Quito, entre 1800 y 1801. Intérprete del *arpa, clavicordio, vihuela y flauta.* Según el Libro de Profesiones, Josefa Dávalos, vistió el hábito carmelita, en Quito, el 25 de febrero de 1742 y profesó el 26 de febrero de1743, con licencia del Obispo Andrés Paredes, su nombre de religiosa fue *Estefanía de San José.* Sobre está monjita, el historiador Federico González Suárez, en la *Historia General de la República del Ecuador,* escribió:

"La Madre Dávalos era natural de la antigua Riobamba y profesó en el monasterio de las carmelitas descalzas, llamado en Quito el Carmen Moderno. Sus dotes para la música y para la pintura, que había aprendido sin maestro, causaron sorpresa y admiración al docto académico francés señor de la Condamine.
He aquí lo que La Condamine dice de la Madre Dávalos, a quien la conoció y trató en Riobamba, antes de que se hiciera monja. Habla de las hijas de don José Dávalos, y luego añade: 'La mayor de ellas poseía un talento universal: tocaba el arpa, el clavicordio, la guitarra, el violín y la flauta: mejor dicho, todos los instrumentos que llegaban a sus manos: sin maestro alguno; pintaba en miniatura y al óleo'"[536].

Mario Cicala, en su "Descripción Histórico Topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús", Viterbo, Italia, 1771, sobre las hermanas Dávalos de Los Elenes, actual Cantón Guano, provincia de Chimborazo, dejó este testimonio: "Elén llamado de Dávalos", [Los Elenes, Guano, actual provincia de Chimborazo], y describe a José Dávalos, "el filósofo en su soledad", y a sus hijos: *"Conocí cuatro hijos suyos, todos de extraordinario talento e ingenio. Uno murió joven de religioso agustiniano, casi apenas ordenado de sacerdote, maestro en teología, filosofía y otras ciencias y extraordinario predicador. Las otras tres mujeres, la una religiosa teresiana en la que brillaban a maravilla los dones naturales: Su capacidad, sabiduría, prudencia y discreción en las ciencias y en las artes manuales, particularmente del torno, en el canto y otras habilidades en las que se muestra muy diestra; con su eruditísima conversación encanta a los hombres más doctos y científicos; con sus manos hace cuanto se le pide en flores, recamados y todo, con la mayor perfección, finura y delicadeza. En lo espiritual es una fiel y diligentísima imitadora de la gran Santa Teresa, su madre. Tiene una maravillosa pluma para escribir que ha dejado maravillados a los hombres más doctos y eruditos. Las otras dos hermanas casadas, también han sido dotadas por la naturaleza, además de su encanto, de otras rarísimas prerrogativas naturales: vastísima inteligencia y capacidad no fáciles de creerse. Las tres hermanas han aprendido música con perfección* y tocan dulzainas y otros instrumentos musicales... *"*[537].

La Madre Dávalos fue priora de su comunidad, durante 21 años[538]. Además de las virtudes mencionadas, fue escultora, esculpió la imagen de *Nuestra Señora del Tránsito.*

2. Dávalos Maldonado, Antonia Magdalena. Chambo - provincia de Chimborazo, 9-II-1725 – 1806. Intérprete del clave, arpa y la vihuela, cantante, pintora. Se casó muy joven, en 1738, con Don Juan de Lizarzaburo. En su residencia de Elén, en donde vivía con su hermana María Josefa, entre 1738 y 1743, en varias ocasiones fue visitada por los sabios franceses, allí se reunía Pedro Vicente Maldonado, con Carlos María La Condamine. Magdalena enviudó en 1757. Hacia 1760, las hermanas Dávalos fueron visitadas por el jesuita Mario Cicala.

Eugenio Espejo, quien vivió en Riobamba en 1780, conoció las virtudes de Magdalena Dávalos, en noviembre de 1791, en calidad de socia supernumeraria, fue la única mujer que integró la Sociedad de Amigos del País o Escuela de la Concordia. Fue madre de José Antonio Lizarzaburu, fundador de la nueva ciudad de Riobamba (1799).
María Josefa Dávalos, se casó y compartió con Magdalena, la estancia de Elen [Los Elenes].

Dávalos Cruz, Julio. Riobamba, 15-IV-1897; Quito, ca. 1980. Director de bandas, compositor, clarinetista. En 1912 ingresó a la banda del Batallón de Infantería Pichincha, en 1925 integró la banda

536 Luna Tobar, 1997:71.
537 Cicala, 1994:482.
538 Luna Tobar, 1997:71 – 72.

del Regimiento Sucre, donde estudió dirección y composición musical, con el maestro Segundo Luis Moreno. En Riobamba, integró la Estudiantina Tobías Cárdenas. Fue director de la banda del Batallón Tungurahua, 1930; Portovelo, 1940; Banda del Colegio militar Eloy Alfaro, Quito, 1947 y, la Banda Municipal de Guayaquil, 1976. Aunque su obra musical está inédita es una de los grandes compositores chimboracenses. Entre sus obras destacan, el yaraví: *Victoria, (grabado en órgano, por el Padre Jaime Mola), el pasacalle: Riobamba lindo, la canción Así somos los indios*. Varias de sus obras se encuentran en el archivo del Banco Central de Riobamba.

Espinosa Quiroz, Pablo. Quito, 1966. Compositor y pianista. Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Quito, con Milton Estévez. Una de sus obras más conocidas es *La Mama Negra,* (1987), la mencionada obra consta de introducción, tema y seis variaciones para flauta, oboe y clarinete.

Estévez Báez, Milton Olger. Compositor, guitarrista. En el Conservatorio realiza estudios de guitarra clásica, contrabajo, escritura musical y canto con Carlos Bonilla e Hilda Olgiesser entre otros. Estudia en Francia, composición, composición electroacústica e informática musical entre 1980 y 1985, con Max Deutsch, Yoshihisa Taira, Michèle Reverdy, Mésias Maiguashca y François Pinot. Fue promotor y director del Departamento de Investigación Creación y Difusión, DIC, del Conservatorio Nacional de Música de Quito, 1985. Autor del Proyecto para el Desarrollo Institucional del Conservatorio Nacional de Música, 1988 y de la Orquesta Sinfónica Nacional. Organizó en Quito las primeras jornadas de aproximación a la música contemporánea en 1986 y los festivales ecuatorianos de la música contemporánea. Fue director de la Escuela de Música de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Es autor de las obras, *Introducción para conjunto de vientos y percusión,* París, 1983-1984; *Cinco desencuentros con episodio cualquiera,* para orquesta, cinta magnética y percusión; *Patch 13* para cinta magnética y percusión; *Guitarra... guitarra,* para guitarra sonorizada; *El Bricolage de Gyor*, para dos flautas, dos clarinetes, piano preparado y cuerdas. Respecto a esta última el autor dice: "*Patch 13* fue concebida y realizada inicialmente como una obra para cinta magnética sola. Constituye una primera síntesis de dos años de entrenamiento en técnica electroacústica bajo la dirección de Mesías Maiguashca en uno de los estudios del Centre Européen pour la Recherche Musicale de Metz, entre 1982 y 1984. Es una pieza sin otra pretensión que la de organizar un material sintético de manera musicalmente coherente a partir de una elección voluntariamente no racional, explícitamente intuitiva (en consecuencia, marcadamente "ideólogica") de los materiales base;... o valdría decir del material de base, pues se trata finalmente de un sólo sonido que deriva del complejo de circuitos 13 (o patch 13), de entre el catálogo sonoro personal elaborado durante el proceso de entrenamiento. Elección cuya variable fundamental fuera la pura y simple preferencia personal por un tipo de sonoridad encontrada en el manejo de los módulos del sintetizador analógico AKS, reliquia ya de la música electroacústica. esta elección no formalizada racionalmente ha tenido desde luego, repercusiones en el resultado sonoro, que reflejan como el entorno habitual del elector no espera en ocasiones sino una oportunidad, una ausencia de censura, para manifestarse, aún cuando el vehículo de expresión pueda ser tan distante en apariencia a aquello primeramente considerado el entorno sonoro inmediato del elector, como en este caso. Esta última reflexión es una reflexión a posteriori, luego de que varios auditores ecuatorianos encontraron en la cinta sonidos familiares, y aún descriptivos, confirmando aquello de que la geografía suena aún cuando sea a través de un AKS... si no ha sido explícitamente reprimida... *Pacht 13* se transformó luego en la pieza para cinta magnética y percusión por sugerencia de Maiguashca, quien puso así sobre el tapete al mismo tiempo los problemas de superposición de músicas concluidas, con vida propia, a la manera de collage macro contrapuntístico, y de acoplamiento entre un mundo sonoro sintético y otro instrumental, problema este último muy corriente en la composición de los últimos decenios. Finalmente, esta resultante de dos texturas fue superpuesta durante 1986 a una nueva textura instrumental, esta vez de gran orquesta, siguiendo el mismo principio del collage, en *Cinco Desencuentros con Episodio Cualquiera,* que cierra así un primer ciclo de búsquedas macro contrapuntísticas iniciado en el estudio Metz". Paramera, obra musical finalista en la Primera Bienal de la Música Ecuatoriana.

Falquez Betancourt, Carlos Alberto. Yaruquíes, Riobamba, 11-XII-1933; Guayaquil, 12 IX-1980. Empresario, compositor, músico aficionado. Radicado en Guayaquil, se dedicó al negocio, por

un tiempo se dedicó a la venta y distribución de condimentos empacados, bolos (helados en funda), luego, fue distribuidor de licores. Su hermano fue Panchito Falquez, en Guayaquil, dueño del Restaurant El Chamizal, representante y amigo de los artistas músicos. Gustaba tocar la guitarra y la melódica. Su esposa y 4 hijos, en la temporada escolar, vivían en Riobamba. El pasillo "Faltándome Tú", compuesto en 1972, fue dedicado a su esposa Liliam Lamuller, fue estrenado por el Dúo de los Hermanos Villamar, en el Auditorio de Radio Cristal, a los pocos días, el disco con este pasillo, estaba prensado y sonando en las principales radios de Ecuador. Faltándome Tú, es considerado el último gran pasillo de la vieja guardia y representante del estilo tradicional. Para un programa especial de televisión, por el aniversario de Canal Ocho (Ecuavisa), Quito, en 1977, Doña Carlota Jaramillo regrabó el pasillo Faltándome Tú, con el acompañamiento del Conjunto de Homero Hidrovo. Carlos Falquez, en noviembre de 1980, fue asesinado por un ebrio, en el cantón Ventanas, provincia de Los Ríos.

Obra: Pasillos: Faltándome Tú, Río Vinces, Cuando Yo Muera, Hombre de Montaña.

Fiallos Medrano, Nicolás Santos. Baños (Tungurahua), 25-VII-1919. Compositor popular, Guitarrista y cantante. Formó el dúo Los Baneños, 1937, con gran éxito en los años cuarenta y posteriormente el Conjunto Cachullapi, grabando con el numerosos danzantes, para los discos Odeón y Orión. Integró en Quito la orquesta de Julio Cañar y los conjuntos Ritmos criollos, Los romanceros Andinos. Fue presidente de la SAYCE, 1982-88. Ha musicalizado a numerosos poetas como Gabriela Mistral, Ángel Leonidas Araújo, José María Egas etc.

OBRAS: Aire típicos: *Ofrenda de amor, Tu promesa, Toda la vida, Dos instantes*

Albazos: *Mi dolor, Los culpables, La probana, Anhelos, El mantenedor.*

Danzantes: *Mi dulce amor; Cantar del indio; Los danzantes, Indianita, Por el pajonal.*

Pasacalle: El Mendigo

Pasillos: Amor incomparable, te quiero; Solo; Vuelta al hogar; El Beso; Contempla y dímelo.

Freire Camacho, Jacinto. Guayaquil, 1950. Guitarrista, compositor. Estudió en el Conservatorio de Quito, graduándose en guitarra en 1975. Profesor de guitarra, historia de la música y formas musicales en el CNM. En 1987, en el primer concurso nacional de jóvenes compositores del Ecuador y Primer concurso nacional abierto de composición alcanzó el segundo premio con la obra *Mi génesis*. "Obra de filiación programática, trata de representar con su discurso musical el devenir histórico ecuatoriano. Escrita en tres movimientos, enlaza materiales temáticos pentafónicos con materiales textuales diatónicos europeos. El primer movimiento alude al drama del pueblo autóctono frente a la violencia arremetida de la conquista y posterior mestizaje. El segundo movimiento trata de presentar una imagen sonora del páramo andino. El tercero confía a entradas sucesivas de los instrumentos la representación del trabajo individual que derivará en esfuerzo colectivo y una noción de unidad por intermedio de un tutti".

Es autor de las siguientes obras: *Suite* para guitarra; *Suite* para flauta y piano; *El camino de la libertad,* obertura para orquesta sinfónica; *Suite sinfónica Ecuador*, para orquesta; *Atahualpa*, concierto para flauta y orquesta, *Alegrías*, pasillo; *Pequeña*, Vals; y los yumbos *El Cotopaxi* y *Fantasía oriental.*

Freire Camacho, Pablo. Quito, 1961. Compositor. Estudió composición con Gerardo Guevara, Julio Bueno y Arturo Rodas; seminarios de análisis con José Berghmans, Paul Méfano y Gerad Perotin. Graduado en Educación Musical en el Conservatorio Nacional de Música y en el Instituto Interamericano de Educación Musical de la OEA. Desempeña labores docentes en el Conservatorio de Quito. En 1983, 1984 y 1985 obtuvo los primeros premios en composición, destacándose la obra *Danza Mítica* para orquesta y coro mixto. Sus composiciones abarcan distintos géneros musicales que van desde el solo a la orquesta y el coro, adoptando también las electroacústicas y los instrumentos nativos. Varias de sus obras han sido estrenadas en diversos países de Europa y Latinoamérica,

destacándose *Las Vendas* para violín solo, interpretada por Kathrin Schenberg en Hamburgo y Amsterdam. Ha escrito varios ensayos y artículos sobre música, para las revistas *Opus*, *Ladeco* y otras.

Alfonso Barrera dice sobre Freire: "excelente compositor de la Sudamérica actual. Pablo Freire, cuyas partituras están al fondo de El hombre que sueña. Utiliza en sus obras las más modernas técnicas de composición, así como también el sonido de los instrumentos vernaculares". Primer premio del Cuarto Concurso Nacional de Jóvenes Compositores del Ecuador con la obra *Suite Amazonas*, la mencionada composición consta de cuatro movimientos: Uwi, la chonta sagrada; cutucu, la cordillera que da comienzo a la gran alfombra verde; Anent, un canto de amor a la naturaleza; y Etsa, el dios sol que proporciona la vida. Toma elementos de la música étnica shuar y del ambiente sonoro de la selva amazónica. Las flautas ponen en práctica recursos estudiados por el francés Pierre Ives Artaud, mientras que la percusión (incluido el piano preparado) colorea la sinfonía selvática; ... los arcos cantan. La trifonía micro tonal sobre la base del sonido do y los primeros cinco armónicos naturales forman el elemento esencial del primero y tercer movimiento, mientras el segundo se desenvuelve sobre un antipolo, fa#. El cuarto movimiento ha evolucionado hasta el cromatismo, jugando entre el primitivismo y lo actual. El uso de dispositivos electracústicos en tiempo real, la especialización instrumental y la tetrafonía proporcionan semialeatorismo, espejismos sonoros, producto del "feedback".

Sus composiciones más representativas son: *La semilla; Danza Mítica; Las vendas; El hombre que sueña; Trompa de lobo*; y *Cinco reflexiones sobre una muerte prematura.* Sobre esta obra el autor dice: "Obra compuesta en diciembre de 1984 y estrenada en enero del siguiente año; está realizada en base a las reflexiones subjetivas del autor, sobre el por qué, cómo, cuándo, etc. de algunos hechos sangrientos acaecidos en nuestro país. Instrumentación: Consta de tres sistemas instrumentales: el primero está compuesto por dos flautas grandes (C), piccolo ad libitum, y clarinete (B); el segundo por dos violoncellos cuyas I y III cuerdas están afectadas por una escordatura (un semitono descendente); y el tercero es para la percusión: un timbal, una maraca, un triángulo, un cimbal suspendido y un redoblante. Forma: Su construcción se basa en cinco módulos estructurales, en cadena, cada uno de los cuales debe repetirse las veces que el director considere necesario de acuerdo a la duración aproximada (temporal), mientras que los intérpretes en estas subsecuentes repeticiones deberán recorrer el espacio métrico alternando su línea con la inmediata superior o inferior de su propio sistema. El módulo central se subdivide a su vez en cinco secciones, entre las cuales se establece un juego (inclusive con el auditorio); la misma melodía es expuesta en canon por disminución a cinco voces, al final del cual se encuentra lo que el autor ha denominado el silencio reflexivo, el mismo que es el punto culminante de la obra a nivel del esquema formal. Este gran silencio, cuya duración es indeterminada, pretende obtener en el auditorio su propia reflexión y algún aporte de tipo expresivo (risas, aplausos, gritos, llanto, etc), que se mezclaría con el aleatorismo controlado de la composición, y por tanto pasa a ser parte de ésta, y con el juego de las probabilidades. La segunda vez que se repite este módulo, deberá empezar en el lugar en que aparece la segunda voz, y así sucesivamente hasta terminar las cinco voces de este módulo, dando, sin embargo, la sensación de amputaciones sucesivas".

Gabela, Efraín. Quito, ca. 1960. Compositor. Estudió en Quito con Gerardo Guevara. "En 1980 partió a Francia con una beca del gobierno francés. Permaneció en ese país por diez años habiendo asistido a cursos de Armonía, Contrapunto, Orquestación y Análisis Musical. Estudió electroacústica con Mesías Mayguashca en el CERM Modern Music de París, además de Dirección y Jazz. Una de sus obras fue premiada en el Segundo Concurso Nacional de Jóvenes Compositores del Ecuador".

OBRAS: Música de cámara, para sexteto, dedicado a José Berghmans. "obra compuesta a partir de dos componentes técnicos, la improvisación escrita y la creación de una armonía original basada en una secuencia de acordes que van a desarrollar la base de toda la pieza. El clarinete realiza una buena parte de la improvisación escrita y solista del sexteto, mientras los otros instrumentos llevan un movimiento contrapuntístico de acompañamiento y eventualmente también solista. El piano, a mas de realizar la armonía, también desarrolla intervenciones importantes de color sonoro.

Galarza Poveda, familia de compositores y músicos, integrada por los hermanos: Fausto Neptalí, Víctor Hugo y Luis Alfredo.

Galarza Poveda, Fausto Neptalí. Ambato, 14-VII-1938. Compositor y cantante. Fueron sus padres: Doña Rosa Elena Poveda y Don Ángel Galarza, hábil intérprete del violín y contrabajo. Estudió en Ambato en el Liceo Juan Montalvo y Colegio Simón Bolívar, graduándose de contador público. Creció en el Barrio 1° de Mayo, se inició como cantante cuando tenía ocho años de edad y como compositor a los diecinueve. Su primera composición musical fue el pasillo "Amor sin fe", grabado posteriormente por el Trío Los Brillantes y Julio Jaramillo, luego compuso el pasillo "Un consuelo", grabado por el Dúo de los Hnos. Villamar. Como cantante ha grabado: de solista, integrando el Trío Los Shyris (primera voz), o cantando a dúo con su hermano Víctor Hugo o Nicolás Vargas. El pasillo "El Pañuelo Blanco", de su autoría, ha sido grabado por muchos artistas y en diversos ritmos: bolero, cumbia, salsa, tango. Una de las versiones más importantes, es la que canta el argentino Raúl Cobián, en ritmo de tango, con la Orquesta Típica Los Porteños. Es uno de los compositores populares de más éxito en Ecuador. Actualmente se encuentra radicado en los Estados Unidos de América.

OBRA: Albazo: La sinvergüenza. Pasillos: El pañuelo blanco; El clavel negro: Como el rocío; Chica de 17 años (17 años); la gitana: Paloma herida: Este puñal; Amor sin fe; Un consuelo; Sinceridad; Eso es cariño; Ingratitud; Soñé contigo; Aunque tarde pero regresa; Punzante. Sanjuanito: Cuni cuni. Tonada: Ya no sufras, ya no llores. Otros temas: Alegrías del corazón; Alma perdida; Angustia de perder; Caminito voy; Cielo azul; Clemencia Señor; Con Devoción; Cortina de mi memoria: Cuatro tablas; Después de mi muerte; Dos cruces; Ecuatorianita; Fantasía; Lágrima de amor; Lloraré por ti; Lo que el viento se llevó; Mal correspondido; Mala gente; Mala suerte; Negra maldición; No llores por mí; No seas cruel; No vuelva errante; Perdónala Señor; Pregunto a Dios; Puñal de mala herida; Quédate sola; Ramo de flores blancas; Soy peregrino; Te estoy amando; Tiempo perdido; Tienes otro amor; Un mal se paga con bien; Ya tu lo verás.*

Galarza Poveda, Víctor Hugo. Ambato, XII-1943. Requintista y compositor popular. Se inició como guitarrista en su ciudad natal, en los años sesenta, en radio Cosmopolita, con el Trío Cristal. Posteriormente integra el Trío Olímpico, con esta agrupación viajó a Colombia, luego, integra los tríos Los Shyris, y, Los Brillantes con Olga Gutiérrez. Con Los Brillantes recorrió varios países, fue requintista y tercera voz, Posteriormente se casó con Lourdes Muriel, con quién integró el Dúo Los Únicos Luego, el Trío Los Caciques (Carlos León, Jenny Daza). Es acompañante de varias figuras de la música popular ecuatoriana. Ha realizado giras artísticas por toda América. Es compositor de los albazos, *Agonías* y *Vete*, y el pasillo, *Amargo llanto*.

Galarza Torres, Oswaldo. Quito, 27-II-1940. Tenor, compositor. Estudió canto en el Conservatorio Nacional de Música, donde se graduó en 1966. Estudios de especialización: Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Academia de Operas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Conservatorio de Música de México. Estudió composición con Juan León Mariscal, dirección coral, Jorge Medina Leal; canto, Roberto Bañuelas, Armando Montiel Olvera y Enrique Jásso, instrumentación, Homero Valle. En Quito siguió un curso de Educación Musical auspiciado por la UNESCO. En 1963, dirigió el coro de la Casa de la Cultura. Quince años laboró en el Conservatorio, como profesor de Dirección Coral y Técnica de Canto. Profesor de la Escuela Espejo y Colegio 24 de Mayo. Entre sus obras destacan: *Llamarada de Amor,* pasillo, 1984; *Chaupi Punchapi Tutayaca-Anocheció en la mitad del día,* Suite sinfónica, 1987; *Mi Alma;*y *Ganímedes* , Poemas sinfónicos, Orq.

Ganchozo, Schuberth. Guayaquil, 1962. Guitarrista, compositor, investigador. Fue integrante de los grupos musicales: Taller, Umbrales y Afro Palenque. Fundador del grupo cultural Delasartes.

OBRA: Banda sonora de: En esta casa de enfermos; La casa del que dirán; El rincón de los amores inútiles.

Antígona. Conciertos: Coordenadas mestizas; Altos contrastes; Tambores para una canción perdida.

García Pérez, Tomás, Esmeraldas, ca. 1930. Compositor popular, cantante. Según Nelson Estupiñán Bass, "García Pérez es: Cantautor con una producción de más de cuatrocientas obras, en su mayor parte inéditas por obvias razones, de las cuales una cincuentena anda rodando en long plays ecuatorianos, y

algo más de la mitad de ese número circula internacionalmente en la voz de Leonor González Mina, "La Negra Grande de Colombia". Tomás García es uno de los más fecundados cultores del pentagrama nacional".

Ha musicalizado textos de: Franklin Tello Mercado, Arcelio Ramírez, Telémaco Cortés, Nelson Ortiz, Antonio Preciado, Edgar y Eduardo García Pérez y Pablo Neruda.

OBRAS: Afroesmeraldeñas: Matábara del Hombre Bueno.

Boleros: Atardecer en las palmas; Súa; Atacames; Esmeraldas Edén Tropical; Nuestra Historia de Amor; Alma de Gaviota; Muisne, Morena Linda Morena; A Sangre y Fuego; Playita de Tacuza.

Currulao: El Tapao. Habanera: Frutal.

Pasillos: La Cayapa Esmeraldeña; Desvelo; Romance Marino; Paisaje del Río Santiago; Mi huella; El Numen Divino.

Pasodoble: Mi ciudad Esmeraldas.

Salsa: Esmeraldas Sinfonía de Colores.

Sones: Son del Monte; Sangre de Esclavos; Súa sin Verbo; La Niña Alegre.

Son Cumbión: Lindo Quinindé.

Cuatro Ritmos: Por el Amor y la Paz.

DISCOGRAFIA. Canto a Esmeraldas, disco Nº 1-1970; disco Nº 2-1991. Marca: T.G. Fediscos-Guayaquil, LP 5839-1991; LP 5840-1991

Gavilanes. Familia de músicos chimboracenses, integrada por Pablo Gavilanes, sus hijos Joaquín y Luis María Gavilanes Díaz y sus nietos: Luis María, José Ignacio, Juana Inés, Ana Lucía y Yolanda Cecilia Gavilanes del Castillo.

Gavilanes, Pablo. Chambo, Chimborazo, 1875 Chambo, 19-III-1967. Compositor, clarinetista, maestro de capilla e instructor de bandas. Es padre de Ubaldina, Joaquín, Luis, Felicidad y Juan Miguel, todos músicos. Aprendió a tocar el clarinete y el pícolo Requisado por las tropas del General Eloy Alfaro para la batalla de Gatazo (Chimborazo), es nombrado cornetero del general. De esa fecha data una de sus primeras composiciones: *De Chambo y Quimiag en cruda guerra.* Probablemente recibió algunas clases del maestro Facundo Bayas pero con seguridad aprendió al oído y se le puede considerar autodidacta. Fue maestro de capilla de la Iglesia parroquial San Juan Evangelista de Chambo entre 1894 y 1964. Segundo Luis Moreno se refiere a él como: *"músico de talento. Se ha formado por si mismo en el arte y desde hace ya muchos años, ha desempeñado, con notable competencia, la maestranza de capilla en su tierra nativa. Hombre provecto, ya que se propuso estudiar el clarinete, y consiguió dominarlo con halagadores resultados, debido solo a su decisión, constancia y dotes musicales. Ha compuesto, por pura intuición, pequeñas piezas religiosas y profanas. Decidido amante del divino arte, a su culto, ha dedicado Gavilanes, los mejores dias de su vida".*

Obras. Música Sacra: *Letanías, Misas a la Virgen María, Sagrado Corazón de Jesús, Santísima Trinidad, Mes de María, novenas, Trisagios al Santísimo Corazón, Corazón de Jesús, Santísima Trinidad, Motete, Oficio Parvo en honor al Santísimo Sacramento, Yo seré tu esclavo en la Eucaristía.* Villancicos: *Yo he visto un angelito, Mi hermana me dio un pañal, Ven Jesús Querido.* Marchas fúnebres: *Los siete dolores, Mi sentimiento, sobre mi tumba, Emperatriz, La Magdalena, Los tres clavos y el Descendimiento.*

Música popular: Aire Típico: *Qué Viva el Santo. Tonada: La Catita. Pasacalle: Bienvenido,; La Guayaquileña; El Pepitote; A mi Madre, Sanjuanito de mi tierra; La Bocina de Chambo.*

Gavilanes Díaz, Joaquín. H. Chambo, 16-IX-1902; Ca. 1990. Compositor, flautista, pianista. Estudió en la escuela particular Leopoldo Freire de Chambo y en el Conservatorio Neumane de Guayaquil. Como flautista, integró la orquesta del conservatorio dirigida por Pedro Traversari. En 1929 funda la Lira Chambeña, integrada por su hermano Luis, violinista y director, Inocencio Moncayo, violinista, Ángel Larrea y los hermanos Juan y Miguel Gavilanes, flautistas, José María Rodríguez, bandolinista, Pepe Cuadrado Gavilanes, clarinetista, José María Díaz y Martiniano Freire, guitarristas, Manuel Guerrero, guitarrón. Fue profesor de música de varios colegios y maestro de capilla de las iglesias: La Concepción de Riobamba y San Juan Bautista de Chambo. Fecundo compositor de música sacra y popular entre sus obras destacan, Cantos escolares, Colección de villancicos, cuarenta himnos entre los que sobresalen *Himno a Licto, Cantón Chambo, al Club Los Chicos Malos, al Colegio San Felipe;* marchas fúnebres, misas, pasacalles: *Viva Riobamba, Soy de Chambo, Oh tierra Hermosa.* Pasodoble, *Toros de Chambo;* trisagios, *Las siete palabras.*

Gavilanes Díaz. Luis María. Chambo, 25-I-1907; Quito 13-X-1985. Compositor, violinista, pianista y pedagogo. Estudió sus primeras nociones musicales con su padre, en 1928 ingresa en el conservatorio Antonio Neumane. Fue profesor de música en Guayaquil durante 17 años. Fue director artístico de la Estación Metropolitana La Voz del Litoral y la Radio Americana HCODA. Integra y forma la orquesta South American Boys, especializada en música norteamericana. Director fundador de la orquesta La Lira Chambeña. Fundador de varios centros culturales, en 1944 se radica en Riobamba y es nombrado profesor de música de las escuelas fiscales. Desde 1973 fue profesor de piano y acordeón del conservatorio de la ciudad de Riobamba. Ha musicalizado la poesía de José Echeverría López, M. Montalvo, Fernando Silva Vela, Hilda Valdez Acosta y Francisca Uraga. Entre sus obras merece destacar: *Misa Ecuatoriana* dedicada a la Dolorosa del Colegio, sanjuanitos, *Pobre Corazón*[539], *Desde aquí te estoy mirando, Mi deseo es verte, bailemos los dos;, Yo te iré siguiendo;* pasacalles, *Mujer riobambeña (Coautor Mario Godoy);* pasillos, *Gloria, Quiero secar tu llanto, El prisionero, Recuerdos (Éxito en las voces del dúo de las Hnas. Guerra*[540]*, Programa Ondas del Guayas, Radio Guayaquil, 1949);* danzante, *A qué te metes, El borrachito;* rondas, *Las obreras, los deportistas;* tangos, *Ante mi tumba;* tonadas, *Yo te he querido;* valses, *Amadas son mis horas;* villancico, *No lloréis mis ojos;* himnos, *Himno de la raza, canción: A qué te metes morlaca.*

Gavilanes del Castillo, Luis María. Riobamba, 3-VIII-1953. Pianista, organista, sociólogo de la música y compositor. Hijo del compositor Luis María Gavilanes Díaz, recibirá de su padre su formación inicial musical que marcará toda su vida. Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Estudia sociología en las universidades Pontificia Bolivariana, Nacional Autónoma de México y Complutense de Madrid y ha intentado una metodología que permita un acercamiento a la sociología de la música a la luz del marxismo. Fue profesor de Sociología de la Música en el Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad de Durango. A su regreso de México se dedica a la difusión de la música académica en varios centros educativos y dando recitales didácticos, en especial, *Forza venite gente,* sobre la vida de San Francisco de Asís. Actualmente se dedica a la difusión de la música coral polifónica con la agrupación coral Loyola. Dirige un cuarteto clásico de música latinoamericana. Entre sus escritos se puede destacar el titulado *Tesis para una sociología de la música a través del marxismo.* Ha grabado cuatro discos de larga duración de música popular, para el sello Sonolux de Colombia y dos discos de larga duración para el sello Orfeón de México.

Gavilanes del Castillo, José Ignacio. Riobamba, 1-2-1964. Organista, pianista y clavecinista. Su nacimiento se registra en Chambo. Es hijo del compositor Luis Gavilanes Díaz. Se inicia en la música con su padre. Se gradúa de pianista en el Instituto Interamericano de Música Sacra de Quito. Gana el concurso Jóvenes Solistas Ecuatorianos en 1983. Actúa como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador y la Orquesta Sinfónica de Cuenca. Fue miembro de la orquesta juvenil Juan Sebastián Bach y pianista acompañante del Centro de Difusión Musical del Ecuador. En 1985 viajó a España donde estudió órgano clásico, en el Conservatorio Nacional de Madrid. Desde entonces ha tocado numerosos conciertos y se ha especializado en el repertorio de Juan Sebastián Bach y en autores y compositores españoles.

Gavilanes del Castillo, Juana Inés. Riobamba, 1949. Pianista, concertista y pedagoga. Se inicia en la música con su padre. Continúa con sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Quito y en el Instituto Interamericano de Música Sacra. Se gradúa como concertista en el Instituto de Bellas Artes

---

[539] La autoría de esta obra musical es atribuida a Guillermo Garzón Ubidia. El compositor de este sanjuanito es Luis Gavilanes Díaz.
[540] Correa Bustamante, 1985:246

de Colombia en 1978. Ha dado varios conciertos y actualmente es profesora del Instituto de Bellas Artes de Medellín.

Gavilanes del Castillo Yolanda Cecilia. Guayaquil, 1944. Pianista, pedagoga musical y compositora. Se inicia en la música con su padre Luis Gavilanes Díaz. Estudia en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Compositora de varias obras de carácter sacro e himnos.

Gavilanes del Castillo, Ana Lucía. Riobamba, 1942. Pianista, organista y directora de coros. Se inicia en la música con su padre. Desde temprana edad forma un dueto con su hermana Cecilia. Ha ejercido la docencia y la dirección coral en varias ciudades de Ecuador y Colombia. Es compositora de varias obras musicales de carácter sacro.

Godoy. Familia de músicos chimboracenses, integrada por Agustín Godoy Velarde, sus nietos: Luis Ricardo Godoy León y Luis Gonzalo Godoy y sus bisnietos: Mario, Marco Antonio y Francisco Godoy Aguirre.

Godoy Cardoso, Juan Bernardo. A mediados del siglo XIX, fue maestro de capilla del Templo de San Andrés - cantón Guano, Don Juan Bernardo Godoy Cardoso. En este cargo le sucedió su hijo Agustín.

Godoy Velarde, Agustín. San Andrés, Chimborazo, 1866; Riobamba, 30-IX-1950. Maestro de capilla y compositor. Aprendió música con su padre. Fue hábil intérprete de armonio, piano, vihuela y guitarra. Se inició como maestro de capilla en la Iglesia de San Andrés y más tarde fue maestro de capilla de la iglesia del Santo Cristo, Sicalpa, Cajabamba. Posteriormente fue maestro de capilla de la iglesia de Santa Rosa de Riobamba. Integró y dirigió las bandas de San Andrés y Cajabamba. Sus hijos: César Augusto[541] y Antonio Godoy Carrillo, fueron maestros de capilla, de San Andrés y Sicalpa, respectivamente, sus hijas: Zoila, Esther y Zenobia, fueron cantoras. OBRA: villancicos, marchas fúnebres, letanías y trisagios. Es popular su danzante o tonada: *Simonita.*

Godoy León, Luís Ricardo (Lucho). Sicalpa, 7-II-1935; Riobamba, 23-X-1976. Acordeonista y compositor. Hijo de Luis Antonio Godoy Carrillo. Aprendió música con su padre y su primo Gonzalo Godoy y más tarde en el Conservatorio de Riobamba. Fue profesor de música de varios colegios de la provincia de Chimborazo. Integró la orquesta Los Estudiantes del Ritmo, el Conjunto de Gonzalo Godoy y Los Provincianos. En Colombia, para el sello Sonolux, con el Dúo Valencia Aguayo, grabó varios discos de larga duración. (Su hijo Guillermo Godoy Hernández, también es acordeonista, sus hijas: Olga y Martha, en los años setenta, integraron un dúo vocal).

Obras: albazos, *Desesperado*, pasacalle, *Soberana Colta y Sufriendo por tu Querer;* sanjuanitos: *Tusuchendo el Anaco, y Ven mi vidita;* valse: *LLorando Quedé;* canción: *Te Sigo Esperando.*

Godoy, Luis Gonzalo. Cicalpa-Chimborazo, 15-V-1931. Acordeonista, compositor. Pertenece a la cuarta generación de una afamada familia de músicos y compositores chimboracenses, los Godoy y los Pulgar. Músico precoz, toca el armonio desde cuando tenía cinco años de edad. Profesionalmente se inicia como maestro de capilla de la iglesia de Santa Rosa de Riobamba, sustituyendo periódicamente a su abuelo Agustín Godoy Velarde desde 1939. En Guayaquil, en 1944, fue maestro de capilla de la iglesia de La Victoria y pianista de varias programaciones de radio Cenit y Ortiz. En 1946 viaja a Colombia donde fue pianista de Radio Pacífico de Cali y de varios night clubs del puerto de Buena Ventura. En 1950 retorna a Riobamba y ocupa el cargo de maestro de capilla titular de Santa Rosa. Actúa también como pianista en varios programas de radio. En 1952, como acordeonista, integra el conjunto Los Típicos Andinos, Los Condorazos, y la Orquesta Los Ángeles del Infierno. En 1954 organiza y dirige el Conjunto Juvenil. En 1955 retorna a Guayaquil, en audiciones integra el Conjunto de los Hermanos Castro (Pepe, Juan y Gonzalo Castro), luego se involucra con varias casas disqueras de Guayaquil, en los años cincuenta y sesenta, acompañando a los artistas de la época, graba aproximadamente unas trescientas canciones, se convierte en el acordeonista de Julio Jaramillo, Dúo Aguayo Huayamabe, y otros destacados cantantes populares del Ecuador. Con J. J., son de antología sus estribillos, en los pasacalles: Chica Linda (Carlos Rubira), El Mendigo (Buenaventura Navas, Nicolás Fiallos), los valses: El Regreso (Francisco Torres Oramas), Golondrinas (, los pasillos: Consuelo Amargo (Enrique Ortega, Nicasio Safadi) , Carmita (Carlos Solís Morán), etc. Con Aguayo Huayamabe, son recordados los éxitos y estribillos de los valses: ¿Por qué Dios Mío?, Di que me Quieres, Ilusión Perdida, Injusticia, Escuchando; los pasacalles: Palomita Errante (Marco Vinicio Bedoya), Busco Tu Amor, El Chulla Riobambeño, etc. A inicios de los años sesenta, participó como acordeonista, en la película "Riobamba a Colores". En los años sesenta y setenta, trabajó en Guayaquil,

[541] De César Godoy Carrillo, su hijo Alfonso Godoy Noboa (radicado en Guanujo, Bolívar) y sus nietos: Patricio y Gonzalo Godoy Andrade, también son músicos, (acordeón, órgano, sintetizador).

con el arpista Gonzalo Castro, animando a los turistas de los cruceros de la Grace Line. Durante siete años (1975-1982), fue organista acompañante de la compañía de Danzas Costeñas de Gonzalo Freire de la Universidad de Guayaquil. En los años setenta integró el conjunto musical que acompañaba a los artistas que se presentaban en el Programa Puerta a la Fama, de Telecentro Canal 10, Guayaquil. En 1982 se radica en Riobamba ocupa el cargo de marco musical de la iglesia de San Antonio. Ha realizado numerosas giras al exterior: México, Estados Unidos, Colombia, Perú, Chile, Francia, España.

OBRA: Aire típico: *La Romería (Vamos a la Romería).* Sanjuanitos: *Juraste Quererme; Morenita Caprichosa.* Tonadas: *Rumiñahui, Despedida, A una guambrita; Rosita Hermosa.* Valses: *Injusticia, Corazón destrozado, Valsecito Inolvidable.* Carnavales: *Carnaval de Colta, Chimborazo Carnaval, Carnaval de San Andrés. Misa de Navidad.*

Godoy Aguirre, Mario Gonzalo. Riobamba, 11 de XII de 1954.

Obra musical: Albazos: Teresita (poesía Efraín Sigüenza), La Cartita; Montubiadas Ecuatorianas, Comadre Manuela; Ay, Ay, Ay, Las Quiteñas.

Aire Típico: Ella - Manuela Sáenz (poesía Pablo Neruda).

Boleros: El Sentido de la Vida, No puede ser.

Bomba: Tumbatú tun tun.

Canciones: Los Dados Eternos (César Vallejo), Solidaridad (L. Monseñor Leonidas Proaño), Canción de los Barrios Quiteños, (poesía Danilo Cevallos, XI-1991).

Carnavales: Carnaval de Riobamba, Presidente Carnaval, Mote Pata, Carnavalito Aravec.

Cumbias: Mi Enredadera, Agueda del Ecuador; La reina (L. Pablo Neruda).

Danzante: Tú te Vas.

Pasacalles: Riobamba bella Sultana (M. Paco Godoy); Poema y Canción, Mi amor.

Pasillos: Para que Retornes, Riobamba Niña hermosa; El Viaje (L. Saranely Toledo de Lamas); Carta a la Madre (L. César Dávila Andrade); Testamento (poesía Efraín Sigüenza), Noches del Niza (música Víctor Manuel Salgado), Hacia ti (M. Cristóbal Ojeda), Arcilla (M. Paco Godoy). Madrigal de Amor (música José Ignacio Canelos); Brillantes ojos - y - Pétalos purpúreos (M. Ángel Urquizo).

Pasodoble: Torerito.

Sanjuanitos: Flor del páramo, Contrapunto por Arriba y por Abajo.

Tonada: Padre Nuestro, Manojito de Flores.

Tono de Niño: Mi Plegaria de Niño.

Vals: Novia Querida,, Canción del esposo soldado (Poesía Miguel Hernández); Acaríciale.

Villancicos: Navidad Ecuatoriana (esta Noche es Navidad), Hoy ha Nacido el Amor; Recuerdos de un viejo pastor; Cuéntame Jesús (Navidad del niño ciego); Es un Niño Americano.

Yaravíes: Sin tu cariño; Cuando muera; Corazón destrozado (m. Carlos Ortiz); Yaraví (poesía Monseñor Proaño). La canción desesperada (P. Pablo Neruda), Dónde Estás Querido Amor.

Yumbo: Runa Jatarichi (L. Monseñor Leonidas Proaño)

Misa Criolla, poesía: Mons. L. Proaño, José Cubiella, Daniel Pazmiño.

Cantata navideña, (Poesía: P. Miguel Ramos, Mons. L Proaño).

Música infantil: Payasito Cara Sucia, Diablito Chiquito, Torerito, Mi Regalo, Para David, La Mariposa Amarillo; Dos Venaditos, Ay, Señora mi Vecina, poesía Nicolás Guillén. La Tunda para el negrito, poesía Adalberto Ortiz.

Godoy Aguirre, Marco Antonio, (Tony the G). Riobamba, 8-VII-1962. Guitarrista, Compositor, productor fonográfico , presentador de Radio y TV. Estudió en la Escuela Salesiana Flavio León Nájera, el Colegio San Felipe Neri de Riobamba, y en Barboursville H.S. de EEUU., egresado de la Facultad de Jurisprudencia (Universidad Central de Quito). Estudió en el Conservatorio Vicente Anda Aguirre de Riobamba y en el Centro de Difusión Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional, Quito.

OBRA: Yaravíes: Arráncame el corazón, Jamás y Amorosa Palomita.

Bombas: Enfermo de Amor, Pronto vendrá, La Vaquita Loca, Hasta cuando corazón. Pasacalles: Orgullo ecuatoriano, Feliz cumpleaños, Vives en mi, Viva la fiesta.

Pasillos: ¿Cómo olvidar?, Mientras tú me quieras (poesía Rosario Sansores), Mónica, Reproche, Ternura.

Danzantes: En la tumba de mi amigo (poesía Mons. L. Proaño), Mi soledad.

Tonadas: Amanecer Puruhá, Chabelita Linda y Buena (música Rodrigo Barreno).

Sanjuanitos: Ecuatoriano soy (Chuchaqui) - texto, Guaguito Tavalito.

Albazos: Devuélveme el corazón, Fruta prohibida, No me pidas que te olvide, Te quiero. Aire típicos: Ecuador maravilloso y Responde el corazón.
Himnos: Al Colegio San Luís Gonzaga y al Divino Niño.
Ha musicalizado la poesía de Ángel Leonidas Araujo, Monseñor Leonidas Proaño, Benjamín Carrión, Manuel Coello Noritz, y Manuel Nájera.

Godoy Aguirre, Byron Francisco. Riobamba, 6-XI-1971. Compositor, pianista, acordeonista. Estudió en el Instituto de Música Sacra y Conservatorio Nacional de Música. Ha recibido el apoyo y guía musical de su padre Gonzalo Godoy, su hermano Mario, los maestros, Gerardo Cilveti, Jorge Baylach y Julio Bueno. Ex miembro del Taller de Composición de la Banda Sinfónica del Municipio de Quito, autor de la Suite Monseñor Leonidas Proaño y el Ballet Nacional Alajahuán, tiene dos premios nacionales de composición. Angie Durrell Godoy, violinista, graduada en la Universidad de Connecticut, EEUU.

Discografía: En calidad de organista solista, ha grabado cuatro discos LP de música popular ecuatoriana. En calidad de acompañante, ha grabado con los artistas: Hnos. Miño Naranjo, Ángel Urquizo, Olmedo Torres, Los Barrieros, Dúo Ayala Coronado, Patricia Alexandra Avilés; Margarita Laso, Teodoro Remache, Hnos. Bustos, Chabelita Godoy, Ramiro Gavilanes, Conjunto Municipal, LP. del Municipio de Quito, 1990. Como pianista, ha participado en la Banda Sonora de las películas: *La Tigra,* dirigida por Camilo Luzuriaga, y *Sensaciones* producida por Juan Esteban Cordero.

OBRAS

Sanjuanitos: *Capricho Andino*; *Daquilema*; *Tono de Niño*, *Los pastores del páramo;* Danzantes, *La navidad y los Reyes de Santa Rosa, Jugando con el piano,*

Pasillos: *Alegrías del Alma, Voces, Caricias, Arcilla, Discordia,* 1

Yaraví: *Tristeza*, versos tradicionales,

Pasacalles: *Riobamba bella sultana, Quito lindo, Quito bello*; *Pacucho querido.*

Canción-Albazo: *Los Nadies,*

Temas infantiles: *En el campo vivo yo, Para David,*

Marchas: *Marcha fúnebre,* nº 1; *Marcha militar Teniente Hugo Ortiz*

Música sacra: *Te encontré María.*

Música académica: *Suite Andina,* nº 1, 1990; *Alajahuán*, Ballet, Orq; *Más allá del Infinito*, Estudio, p; *Obertura Andina; Rito de Cosecha,* Estudio, p.

OBRA

Alajahuán, ballet para orquesta sinfónica, 4 movimientos. Suite Andina para orquesta sinfónica, 4 movimientos. Episodio sinfónico, para banda sinfónica. Marcha militar, para banda militar.

Divertimento: Jugando con el piano

Albazo: Querida mía; Los Nadies; Las quezadillas

Air Típico: Mi poncho color rojo

Afroecuatoriano: Juan Pablo II

Baladas: Regresa pronto; Preguntas donde está el pan; Te voy a querer; Entre los dos; Ya debo partir; Señor amor; Rolando Vera.

Boleros: Mi tormento; Viviré para ti; Con todo mi amor.

Bomba: El camari

Carnaval: Taita Chimborazo.

Danzante: Los pastores del páramo; Rito de cosecha

Danza: Viva la comarca

Fox incaico: Delirios

Jazz: ORI 93

Marcha fúnebre: Ofrenda

Merengue: Canto a San Francisco

Pasillos: Caricia; Lágrima Viva; Mil Violines en el firmamento; alegrías del alma; Yo partiré; Ayer; Espontáneo; Aliento; Voces; Ensueño; Arcilla; Más allá del infinito. Serie, homenaje a compositores ecuatorianos: Víctor Valencia; Cristóbal Ojeda Dávila; Francisco Paredes Herrera; Carlos Brito Benavides; Carlos Amable Ortiz; Segundo Cueva Celi.

Pasacalles: Quito lindo, Quito bello; Riobamba bella sultana; Angi, Angi; En el campo jugaré; Para David.

Sanjuanitos: Repican las campanas; Virgen de La Loma; Fiesta en Ecuador; Daquilema; Capricho andino; corazón quiteño; El sacharuna.

Tonos de Niño: La Navidad chimboracense; Los disfrazados.
Tonadas: Espantapájaros; A la Virgen Inmaculada
Vals: Te encontré María
Yaraví: Tristeza

González Avellán, Patricia Lucía. Guayaquil, 1943. Cantante y guitarrista. Desde niña demostró condiciones especiales para la música. Inició su carrera profesional en 1970. Ha efectuado giras artísticas por varios países de América y Europa y ha grabado una veintena de discos.

González Kelz, Carmen Janeth Ramona.[Koral]. Quito, 16-X-1957. Cantante y compositora. Estudió música y canto en México D. F. y posteriormente en Francia. Pertenece al movimiento Nueva Canción Latinoamericana. Trabajó en Costa Rica con el compositor Adrián Goisueta. Su trabajo se fundamenta en la música afroecuatoriana. Es autora y compositora de varios temas: *Apátrida, Carmela arrulladora* etc.

Gortaire Chiriboga, Fausto. Riobamba, 27-I-1931. Cantante. Estudió en Quito, en la Escuela de los Hermanos Cristianos y el Colegio Mejía. Musicalmente fue descubierto por Galo Zumárraga. Se inició en el canto a los quince años de edad. En su juventud realizó varias giras artísticas internacionales. Actuó en el Club San Fernando de Cali, radio Nueva Granada de Bogotá y Hotel Granada, acompañado por la Orquesta brasileña, dirigida por el Almirante Jonas; con esta agrupación musical, también actuó en el Hotel Bolívar de Lima y en Washington en el Programa de televisión *Candilejas* dirigidos por Carlos Montalbán. En Quito participó en programas musicales de las emisoras, Comercial, Voz de la Democracia, Gran Colombia, Bolívar y Radio Quito. Fue cantante de las orquestas: Salgado Junior, Internacional Casino y Conjunto de Luís Aníbal Granja. Socio fundador de la Asociación de Artistas Profesionales de Pichincha (1967). miembro de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos SAYCE,. secretario ejecutivo de la Federación Nacional de Artistas Profesionales del Ecuador (1988),.ganador del galardón de La Voz de América USA Candilejas Guayaquil, Medalla de Oro-Cuenca. De su autoría es popular el pasillo *Momentos de Dolor* (X-1962)

Granja Maya, Eduardo. Quito, años cincuenta. Pedagogo, compositor. Estudia en el Conservatorio Nacional de música de Quito y composición con Carlos Malcolm, Gerardo Guevara y Milton Estévez, en el Departamento de Investigación, creación y difusión musical. Fue director del grupo de música popular Albanta desde 1986. Obtuvo el segundo premio en el Concurso Nacional de Jóvenes Compositores. Es autor de la obra *Chusu Chanacuna* para quinteto de instrumentos de madera. La obra parte de cuatro composiciones distintas de una escala pentafónica y la utilización fluctuante de centros de atracción modal, en el transcurso de la obra, las transposiciones se superponen en texturas de dominante lineal o vertical, haciendo hincapié en la variación rítmica generada por ritmos indígenas ecuatorianos, una veces envueltos en métrica no evidente, otras, presentados como simples células, otras, como génesis del " tempo".

Guerrero Carrión, Trosky. Catacocha, cantón Paltas, (Loja). Años cuarenta. Cantante y compositor. Estudió en la escuela Alberdi y más tarde consiguió una beca para estudiar en Rumanía, en la universidad Nicolás Valsesku. Ha intervenido con éxito en varios festivales, ha compuesto el albazo: *Ecuador*. y el sanjuanito: *Juntos los dos*. DISCOGRAFIA: LP Orión. Primer festival de la canción; LP, Ónix. Causarina; LP Ónix. Ecuador colibrí descuartizado

Guevara García, Jaime Efraín. Quito, 1955. Compositor, cantante y guitarrista. Estudió en Quito. Musicalmente se inició como guitarrista de rock. Sus composiciones tienen textos de denuncia. Ha escrito numerosas canciones entre ellas: *El taurazo, el último asiento del bus, Versos inéditos, El parque infantil etc.*

Haro López, Wilson Orlando. Bogotá (Colombia), nacionalizado ecuatoriano. 3-VII-1963. Arreglista, compositor, bajista. Pertenece a la octava generación de una familia de músicos de Cotacachi (Ecuador). Estudió música en el Instituto Luis Ulpiano de la Torre de Imbabura y en el Instituto Interamericano de Música de Chile (INTEM). alumno de Julio Bueno, Guillermo Rifo y

Vicent Gómez. Ha conformado el sexteto de música del Centro Cultural Cotacachi, grupos de música popular: Illiniza, Los Aravicos, Conjunto de Margarita Laso y Banda Sinfónica del IMQ. Con el tema: "El guagüito de la cometa", ganador del primer premio en composición, en la Primera Bienal de Música Ecuatoriana, Quito, 1998.

OBRA: Ensayos aleatorios para sexteto de cámara (1986); Tres piezas para piano (1988); Escenas infantiles, para banda sinfónica (1991); Rapsodia ecuatoriana (1993). Música Popular. albazos: Los amigos pequeños; Nuestra tierra. Pasillos: Niña pequeña y frágil; El encanto de Cuicocha; Cuando Beso tus labios; Nuestra tierra. Sanjuanitos: Sanjuanito Nº 1, 2 y 3. Afroecuatoriano: La cargo yo; 312 lunas; América semilla.*

Idrobo, Hugo. Guayaquil, 1957. Compositor, cantante y guitarrista. En 1983 funda el grupo *Promesas Temporales* con el que graba en 1986 un disco dedicado a las comunidades indígenas del Ecuador. En 1988, junto a Héctor Napolitano graba *Arkabuz,* dedicado al pueblo de Esmeraldas y a la raza negra y en 1990, con *Abril* explora las posibilidades de la técnica a ritmo de rock.

Izurieta Arias, Luis Alberto. San Juan (Chimborazo), 31-VII-1934. Director de bandas, compositor. Su padre fue músico, era el encargado de La Banda de San Juan, tocaba barítono. Luis Izurieta se inició en la música, a los seis años de edad, a los once años aprendió a tocar el clarinete. En Quito, estudió en el Colegio Montúfar y en el Conservatorio Nacional, hasta el quinto año de clarinete (1954-1960). Prosiguió su formación musical, en el Conservatorio de Guayaquil, graduándose en 1964. En 1953, ingresó como músico, a la Banda de la Primera Zona Militar de Quito, dirigida por Ernesto Rivadeneira; en esa temporada, simultáneamente estudiaba en el Conservatorio y tocaba en la Orquesta Los Estudiantes del Jazz, dirigida por el Maestro Ricardo Becerra. En Guayaquil, en 1962, fue nombrado director de la Banda de la Segunda Zona Militar. Como ejecutante del saxo tenor, ha integrado las orquestas: Falconí Jr; Costa Rica Swin Boys, América (1964), Los Cinco Ases (1969-1980) y, Tucusito y sus Ases, agrupaciones con las que ha realizado varias giras internacionales, especialmente a los Estados Unidos de América y Colombia. Profesor de clarinete en el Conservatorio de Guayaquil. Han sido grabadas cuarenta y cinco canciones de su autoría En concursos nacionales de composición musical, ha logrado más de diez galardones.

OBRAS: Pasillos: *Guayaquil Setenta; Elisabeth; Marchas Jambeli; Cordillera del Cóndor.* Otras: *Que le pasó a Juana,* Paseíto; *Bejarana,* Cumbión; *Todos los de San Juan,* Sanjuanito; Tardes Quiteñas; Atardecer Andino; Guaneñita; Mi linda Sanjuaneñita; Qué Viva la Banda. *

Jácome Harb, José Claudio. Quito, Ecuador, 15-I-1949. Pianista, arreglista, compositor. Estudió en Quito en el Conservatorio Nacional de Música. Realizó cursos de acústica en el MIC en Fort Landerdale y Guayaquil. En 1973 funda y dirige la orquesta Los Príncipes. Durante varios años fue director oficial del Festival OTI. Director arreglista de más de cuarenta discos LP. Profesor invitado de la cátedra de composición musical para películas en el curso de postgrado de la UCLA, Universidad de California.

OBRAS: Música para películas: Dos para el camino, Mi tía Nora, El titiritero, Montonera, Zulay etc.

Jaramillo Laurido, Julio y Pepe. Familia de cantantes populares de Ecuador compuesta por José Leopoldo y Julio Alfredo.

1 . José Leopoldo. Guayaquil,(Ecuador), 15-XII-1933. Cantante y guitarrista. Es uno de los cantantes más populares de Ecuador. Conformó varios dúos con su hermano. Ha realizado giras por toda América. Actualmente está radicado en Los Estados Unidos.

DISCOGRAFIA: Discos Ónix: *Pasillos de tiempos idos,* LP.- 50140; *Serie Ecuatorianísima* Vol,7, LP.-50148; *Los versos que se olvidaron cantar,* LP.-50192; *Pepe Jaramillo,* LP.50305; *Julio tenía por nombre,* LP.- 69132.

2. Julio Alfredo. Guayaquil, (Ecuador), 1-X-1935. Guayaquil, 9-II-1978. Cantante y compositor. Recibió la influencia musical de su abuela materna que tocaba la guitarra, de su madre que cantaba, aunque no profesionalmente, y del maestro Toapanta, músico del barrio. En 1952, J.J., conjuntamente

con el requintista Abilio Bermúdez y el guitarrista Pedro Chinga, integró el Trío Los Soberanos y grabó en los estudios de Radio Ondas del Pacífico, la marcha política "Nuestro Líder", del compositor chimboracense Ruperto Romero Carrión, obra musical dedicada al Dr. Carlos Guevara Moreno, candidato a la presidencia del Ecuador.

En 1955, cantando a dúo con Doña Fresia Saavedra, graba para el Sello Cóndor, el yaraví: "Pobre mi madre querida", de Alberto Guillén Navarro, y el pasillo "Mi Corazón", de Gonzalo Vera Santos. En 1956, grabó para el Sello Ónix de Guayaquil, el pasillo "Esposa" de Carlos Rubira Infante, cantando a dúo, con el propio compositor. En 1957, saltó a la fama internacional, grabando el vals "Fatalidad", de Laureano Martínez Smart y el pasillo "Náufrago de amor", del compositor Manuel Mesías Sánchez. Su consagración definitiva lo alcanzó con la grabación del bolero "Nuestro Juramento", del compositor mejicano Benito de Jesús. Luego siguieron infinidad de grabaciones de variados ritmos latinoamericanos. En 1957, actuó triunfalmente por cuatro meses consecutivos, en el Teatro Guayas.

El marco musical de J.J., en las primeras grabaciones para el Sello Ónix, estuvo integrado por el requinto de Rosalino Quintero; las guitarras de: Sergio Bedoya y Juan "chino" Ruiz; contrabajo de Carlos Silva Pareja o Ramón Alarcón; acordeón de Gonzalo Godoy; percusión: Luis "cara de haba" Alarcón; coros y maracas: Fernando Maridueña. Ha grabado a dúo con Carlos Rubira Infante, Pepe Jaramillo, su hermano, Olimpo Cárdenas, Daniel Santos y Alci Acosta. Probablemente sea el cantante hispanoamericano que más discos ha grabado y ha sido el artista más popular e internacional de Ecuador, un ídolo de la música latinoamericana. En su homenaje, desde 1993, el 1 de octubre de cada año, ha sido declarado Día Nacional del Pasillo.

También fue compositor. Algunas de sus obras musicales son los boleros: *Carnaval en mi alma, No puede ser, La locura* Pasillo: *Elsa, La panadera,* Valses: *Guayaquileña y Mis recuerdos,* Porros: *Ay, mexicanita, Ay caraqueñita.*

Jaramillo Ruiz, Rogelio. Loja, 1-V-1938. Pianista, compositor e investigador musical. Estudió contrabajo, piano y composición en el Conservatorio de Loja. Fue miembro de la orquesta del conservatorio de Loja. Ha sido profesor de música en diversas instituciones y supervisor nacional de Educación musical. Es autor de *Loja, cuna de artistas*, monografía sobre la música de la provincia de Loja, publicada por el Banco Central del Ecuador, Quito, 1983. Ha musicalizado la poesía de Rosario Sansores, Jaime Rodríguez Palacios y Alfredo Jaramillo Andrade y obtenido diversos premios en festivales musicales. Entre sus obras destacan los pasillos: *Soneto enamorado, A solas, Ansiedad, No puedo quererte y Sé que me amaste.* Primer Premio en el Concurso Nacional "Cantares del Pueblo Ecuatoriano", BCE, Quito, 1985.

Jiménez Zambrano, Segundo. Provincia de Cotopaxi. Años treinta. Pianista, acordeonista y compositor. Integró una familia de once hermanos, la mayoría músicos. Estudió en el Conservatorio Nacional. Posteriormente estudió becado por la OEA en el Conservatorio de Música de Santiago. Ha sido profesor en varios colegios. Integró los conjuntos, Plugiese, Los Embajadores del tango, Los Rioplatenses, Los Nativos andino, Los Barrieros y las orquestas de Luis Aníbal Granja, Salgado Jr., Casino y Mariano de la Torre. En Estados Unidos de América, dirigió y actuó con la orquesta de Donato Román Hayman. Ha realizado varias giras artísticas por diferentes países. Sus obras más destacadas son el Ballet *Los Saraguros, Rebeldía de la Raza, los danzantes, Los Aruchicos y Cotopaxi* y varios himnos y pasillos.

Jiménez, Miguel, Rodrigo. Quito. Años cincuenta. Clarinetista, saxofonista y director de orquesta. Estudió en Quito en el Conservatorio Nacional, en 1969 ingresa en la Escuela de Música de la Universidad de Austin, Texas. Fue director titular de la orquesta juvenil del centro de difusión musical de la orquesta sinfónica nacional; Director de la Orquesta Sinfónica de Cuenca. Vivió en Canadá, donde fue director de un grupo de jazz. Ha grabado para la CBS.

Lara Oña, Carlos Emilio. Ibarra, 5-XII-1945. Guitarrista. Proviene de una familia de músicos. Estudia en el Instituto Interamericano de Música Sacra, fue su maestro Abel Carlevaro. Ha integrado diversos conjuntos de cámara con los que ha realizado giras artísticas por América y Europa; fue director y arreglista del grupo Quimera, profesor del Conservatorio Jaime Mola de Quito.

DISCOGRAFIA: *Recital*, LP, Fadisa; *A bailar mis chullas* I, LP, Quito, 1991.

Laso Ayala, Margarita. Quito 20-VII-1963. Cantante, poetiza. Desde niña toca el piano y la guitarra. Estudió en el Conservatorio Nacional. Ha integrado varios coros y actuado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional. Ha participado en diversos recitales y ha recibido el premio a la mejor intérprete nacional.

DISCOGRAFIA: *Homenaje a la torera,* LP, Quito, 1992; *Piel de luna,* CD, 1992.

Layana, Jorge. Guayaquil, 1963. Oboista. Estudió en los Conservatorios Neumane de Guayaquil y Tchaicovski de Moscú, donde obtuvo los títulos de máster en bellas artes. Concertista, solista de cámara y profesor de oboe. Primer oboe de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil. Integró la O.S.N., fue instructor y director asistente de la Banda Sinfónica del IMQ.*

León Meneses, César. Quito, Guitarrista y compositor. Estudió en Quito en el Conservatorio Nacional y posteriormente en el de Madrid con Sainz de la Maza. Ha dado conciertos y recitales de guitarra en Europa y América. Fue presidente de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Rector del Conservatorio Nacional, Director Nacional de Educación Musical y crítico musical en diario *El Tiempo* de Quito. De su autoría es la suite para guitarra, *Lum Bi Ra.*

Luzuriaga Arias, Diego. Loja, 20-X-1955. Compositor, flautista. Estudió en el Conservatorio de Quito y en el Conservatorio Superior de Música y Escuela Normal de Música de París. En junio de 1986 recibe el diploma de compositor con la mención de mejor graduado de la promoción. En la ciudad de Metz obtuvo el premio SACEM, otorgado por la Sociedad de Autores y Compositores de Francia. En Ecuador integró el Conjunto Taller de Música con Ataulfo Tobar y Juan Mullo. Colaboró como crítico musical, en los diarios El Comercio y Hoy de Quito, y como investigador del proyecto etnomusicológico en los Andes, UNESCO-UNDP (1983). Su doble formación de músico y arquitecto le ha inducido a tratar el material sonoro de una forma más bien plástica, visual, sin alejarse de una imaginería personal, basada en sus propios demonios y musas, adquiridos desde la infancia lojana. Su obra *Felipillo* para percusión y orquesta fue presentada en el I Festival ecuatoriano de música contemporánea en Quito el 10-IV-1987. Sobre esta composición el autor dice: "He querido representar el encuentro de dos culturas y el drama al que dio lugar. Tuvo su inicio con la conquista europea de América, hace 5 siglos, pero aún somos sus autores. Aún vivimos profundamente ese drama cada uno de nosotros, casi como vivió Felipillo en esos tiempos. El lenguaje musical de la obra está lejos de ser tonal o atonal. No uso polifonía; prácticamente tampoco la melodía. Básicamente he usado en la pieza (con excepción de la primera parte) espectros armónicos generados por el procedimiento de modulación de frecuencias. He tomado estos aspectos, los he orquestado, los he ritmizado y he impuesto perfiles dinámicos muy simples. La forma global ha sido moldeada como cerámica fresca: delgada aquí, más gruesa allá, etc." *Brasilia,* para flauta, percusión y sintetizador (1988), "es una obra que denota varios aspectos en cuanto a los procedimientos atonales seguidos en su transcurso, estos recursos están integrados dentro del lenguaje del sintetizador, expresando secuencias y formas repetitivas, además de elementos de diálogo entre la flauta y el sintetizador. *Brasilia* además se contrasta con fenómenos sonoros y rítmicos extraídos de la música popular, los cuales se muestran en la percusión, lo que implícitamente demuestra una relación entre lo atonal y lo popular, lo que es reflejado en el nombre mismo de la pieza, a manera de un antagonismo integrado en el mundo de la tecnología de las computadoras y el recurso inmutable de la música popular extraídos de la zamba o de la salsa (en su expresión rítmica)".

La mencionada obra, al igual que *Apábatopabata* y *Los Ojos de mis sueños,* fueron presentadas en las Segundas Jornadas de Aproximación a la Música Contemporánea en diciembre de 1987 en Quito. *Apábatopabata* se desarrolla conforme a una melodía shuar. El tema es expuesto primeramente por la voz original, luego se irá transformando por el sintetizador y por el acompañamiento del piano, una flauta y percusión. En *Los ojos de mis sueños* tenemos una gran afluencia de material ultrasofisticado. El argumento gira en torno a una pesadilla sufrida por Diego en la noche anterior a la grabación. Comienza con un grito y termina con un grito". Otras obras suyas: *Concierto para flauta y orquesta*; *Mademoiselle satán*, para canto y piano; *Cuartas*, para guitarra, 1982. Fuerza de inercia, 1987; Spectra Rhethorica, 1990; Intercontemporain, por encomienda del grupo de Pierre Boulez, 1993.

Diego Luzuriaga, compositor nacido en Loja, Ecuador, es el numero 11 de una familia de 12. Ha estudiado en el Conservatorio de Quito, en la Ecole Normale de París, y en la Universidad de Columbia en Nueva York. Ha recibido encargos de la Orquesta Filarmónica de Tokio, del Ensamble Intercontemporain, del Nieuw Ensemble de Amsterdam, del dúo Nocolet-Aitken, y de la Orquesta Nacional del Ecuador. Sus piezas han sido interpretadas en innumerables eventos internacionales en Europa, Asia y las Américas. En 1993 recibió el premio Guggenheim de Nueva York. Recientemente, la soprano Dana Hanchard de Nueva York lanzo su último CD dedicado a las canciones de Luzuriaga, llamado "Once Canciones" (sello Fertile Ground)

Selected Catalog of Works

1. Orchestra
    1. Aria, for baritone and orchestra. 10 min. 2001. Commissioned by Tokyo Philharmonic Orchestra. (To be premiered in October 2001).
    2. Liturgia, for shinobue (Japanese bamboo piccolo) and orchestra. 20 min. 2000. Commissioned by Tokyo Philharmonic Orchestra.
    3. Flute Concerto. 20 min. 1990. Felipillo. 8 min. 1986. Commissioned by Ecuador National Symphony
2. Chamber Music
    1. Alturas, for shinobue (Japanese bamboo piccolo), pipa (Chinese lute), piano, and percussion. 9 min. 2001. Commissioned by Nishikawa Ensemble.
    2. Once Canciones (Eleven songs), for middle voice and guitar. 40 min. 1998. (Recorded by Dana Hanchard and Bill Girolamo, Fertile Ground Records)
    3. Double Duo. 17 min. 1996. For two melodic soprano instruments and two percussions. Commissioned by Ensemble Pro Música Nipponia.
    4. Procesion. 10 min. 1996. For 11 instruments. Commissioned by Nieuw Ensemble of Amsterdam.
    5. Viento en el Viento. 17 min. 1993. For two flutists, electronics, and percussion. Commissioned by Ensemble Intercontemporain and IRCAM. Released in a CD collection by Leonardo Records.
    6. Duos Faciles. 8 min. 1993. For two melodic instruments. (Zimmermann, Frankfurt).
    7. Tierra...Tierra... 10 min. 1992. For two flutists. Commissioned by Aurele Nicolet and Robert Aitken. (Henry Lemoine, Paris).
    8. Quinteto Silvestre. 10 min. 1992. For woodwind quintet. Commissioned by Quintet of the Americas. (Henry Lemoine, Paris).
    9. Concertino Colorum. 15 min. 1990. For flute and 11 instruments.
    10. Spectra Rhetorica. 10 min. 1990. For soprano and 12 instruments. Commissioned by Ensemble Itineraire.
    11. Aqua. 8 min. 1989. For flute quartet.
    12. La Muchica. 12 min. 1987. For flute and piano. (Henry Lemoine, Paris)
    13. Ludus Spectralis. 12 min. 1986. For flute, marimba and tape.
    14. Triciclo. 8 min. 1986. For violin, cello, and piano.
        1. Solo, tape, and film music
        2. Between Marx and a Naked Woman. 27 min. 1995. Film music (released in CD, Grupo Cine)
        3. Helsinki Blues. 5 min. 1994. For viola.
        4. Partita. 12 min. 1988. For piano.
        5. Paris-Yangana-Paris. 5 min. 1984
        6. Apabatapabata. 12 min. 1996. Tape.

ESCRITOS MUSICALES: "Música popular tradicional", *IADAP*, Quito, 1981; "El Rondador", serie de instrumentos musicales 1, *IADAP*, Quito, X-1980.

Males, Enrique. Quinchuquí, Imbabura, 1944. Cantautor indígena. Pertenece a la comunidad de los Imbayas. Autodidacta, en su familia hay varios músicos, que participan el las fiestas de San Juan y de las Cosechas; hábil intérprete de la guitarra, charango, bombo, cantautor, bailarín. Integró el Ballet Folclórico Ecuatoriano de Marcelo Ordóñez,. la Compañía Artística de Ernesto Albán, grupo de Danza Muyacán, (1971). En una de sus primeras giras artísticas por Sudamérica, conoce a los integrantes de

los conjuntos chilenos Quilapayún e Inti Illimani, quienes han ejercido una fuerte influencia en su producción musical. En 1977, integra el Conjunto de música Indígena Ñanda Mañachi. Participó en la recopilación de varios temas musicales tradicionales publicados en: *Antología-Introducción a la Música Folklórica del Ecuador* del Prof. Charles G. Gabor. Banco Central,. Quito, 1981. Como cantante solista, ha visitado varias veces Europa, donde ha tenido una buena acogida. Ha sido invitado a: México, Hungría, Francia, Grecia, al Festival Mundial María Callas, donde ha cumplido exitosas presentaciones. Sus obras mas conocidas son *Yarinimi, Purikuna; Urku,* sobre música tradicional.

Mata Mera, Luis. Riobamba, 25-VIII-1939. Director de coros, compositor, pianista. Su primer maestro de música fue el hermano italiano José Gazzoli. Otros músicos ecuatorianos le ayudaron en su formación fueron: José Ignacio Canelos, Belisario Peña y el P. Guillermo Mediavilla. En 1964 viajó a Alemania e Italia, países en los que estudió teología y música. Allí perfeccionó sus conocimientos de armonía, contrapunto y dirección coral, en Alemania, Viena e Italia. Volvió a Ecuador en 1968. Dirigió la banda de músicos del aspirantado de Cuenca. Fue MC de las iglesias, La Compañía de Quito y María Auxiliadora de Guayaquil. Director del coro del colegio Cristóbal Colón de Guayaquil. De 1972 a 1976 dirigió con mucho éxito el coro Madrigalista de Guayaquil. Actualmente se encuentra radicado en Alemania. Son conocidas sus composiciones, *Misa de difuntos* y *Misa de la juventud.**

Malán Caranqui, Martín. Pulucate (Chimborazo), 9-VIII-1956. Músico indígena, intérprete de la guitarra, bandolín, charango, quena, dulzainas, pingullo y rondín (armónica). Director, fundador del conjunto Runapaj Shingu (17-I-1978). Ha realizado varias giras artísticas por Bolivia, Alemania y Francia. Constructor de instrumentos andinos.

Discografía: L.P. Marca Aravec: Carnavales Aravec Vol. 2; Jahuay, Chimborazo y su folklore musical, LP. CEAS: Temas Tradicionales del Folklore Ecuatoriano, Homenaje a Mons. Proaño.

OBRA: Cantashun, cantashun; Colta manta shamuni; Linda serranita; Vaquero carnaval; María, María.*

Manzano Montero , Álvaro Nicanor. Ambato, 30-XI-1955. Director de orquesta, compositor. En 1969 ingresó en el Conservatorio de Ambato, especializándose en piano. En 1975 obtuvo el título de profesor de Educación musical. Viaja becado a Moscú, estudia dirección coral con Igor Agafonnikov. En 1979 ingresa en el Conservatorio Tchaikovski, fue alumno de Boris Kulikov y Gennadi Rozhdéstvensky, se graduó de director de orquesta. Desde junio de 1985, hasta junio del 2001, fue director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Actualmente es Director de la Orquesta Sinfónica de República Dominicana. Ha dirigido importantes orquestas sinfónicas del mundo.

OBRA: "Canto al Amor", comedia musical (1972); "Introducción y fuga sobre un tema andino" (XI - 1996); "Sakura", variaciones sinfónicas sobre un tema japonés (IV – 1997); y el poema sinfónico *Rumiñahui*, 1992.

Martínez, Santiago. Quito, años sesenta. Cantante, guitarrista, diplomático. Estudió en Quito en el colegio Alemán; guitarra clásica y solfeo, con el maestro Emilio Lara (1974-1984); cantó, con la maestra Blanca Hauser (1982 - 1984) y con Luis Macía (1987). En la Universidad de Bogotá, estudió Ciencias Internacionales y Diplomacia. Ha realizado varios exitosos recitales en Bonn (Alemania).

Mantilla Ortega, Manuel Patricio. Quito, 27 - XII - 1948. Director de orquesta y coros, cantante, guitarrista, compositor. Estudió en el C.N.M. Fundador y Director del grupo de música popular Jatari. Con el apoyo del I. Municipio de Quito, organiza y dirige la Orquesta de Instrumentos Andinos (1990). Coautor de la serie de fascículos: "Proyección de la Música Popular", Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), Quito, 1985.

OBRA: Crónica cantada de Daquilema, (premio C.C.E. 1992).

Canción a Manuela; La acequia; por la bandera americana; Los albañiles; A las manos de Víctor Jara; Coplas; 12 de abril; América un nido; Guitarra al viento; Llanganatis; Sangre de mi tierra; Guitarra; Ingapirca; Oda fraterna; Raíces; Amanece en Toctezinin; Danzante del tambo; El canto del brujo; Sanjuanito de la escuela; Poema para pasado mañana.

Mosquera Crespo, Rubén. Cuenca, 24-IV-1943. Pianista, compositor. Estudió en su ciudad natal, en la escuela y colegio Borja. Las primeras lecciones musicales recibió con su padre. En Cuenca, fue profesor de música en el Colegio Garaicoa y del Conservatorio José María Rodríguez, pianista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca. Ha logrado varios galardones en concursos de villancicos.

OBRAS: Aire Típico: Amor, cantándote (1972).

Canción de cuna: Primer premio (1972).

Danzantes: Aurora del indio (1973); Imploración.

Himno de los V Juegos Deportivos Nacionales, texto: Antonio Lloret Bastidas, (1979).

Pasillos: María Augusta (1973); Tus ojos; Mercedes.

Villancicos: Dulce pastorcito; Mensaje navideño; Duérmete mi niño (1977); Vamos a Belén (1978).

Muriel B, Inés. Riobamba, 1927. Musicóloga. Graduada en musicología, en 1968, en la Universidad de Leipzig, Alemania, catedrática en la mencionada universidad. Ha realizado estudios de etnología, fue redactora musical de Radio DDR II de Berlín. En 1978, por invitación del Ministerio de Relaciones Exteriores, retorna a Quito, para dedicarse a "investigaciones culturales, incluyendo la música". Por un breve lapso, laboró en el Conservatorio de Loja. Con el apoyo del Proyecto Regional de Musicología de la UNESCO, elaboró un calendario de fiestas tradicionales y el mapa de danzas del Ecuador. Para *Cultura-* Revista del Banco Central del Ecuador, escribió: Etnología y Musicología, 11-295. En la Colección Nuestros Países, Casa de las Américas, publica: *Contribución a la Cultura Musical de los Indios Jívaros del Ecuador,* en Ensayos de la Música Latinoamericana, La Habana, 1982.

Noboa de Granda, Lidia. Riobamba, II-1920. Compositora, pedagoga, pianista. Estudió música en el Conservatorio Nacional de Música. En 1936, compuso los temas infantiles: Natacha; Payaso; Ya se leer. En Quito, fue profesora del Conservatorio Nacional y de los colegios: La Providencia, Dolorosa; Gran Colombia; Luis Gonzaga y Andino. Colaboró en la estructuración del Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari de Quito. En 1986, publicó el libro "Espejito, niño de mi patria mírate en su música", contiene 61 composiciones de su autoría de variados géneros (rondas, pasillos, himnos, canciones infantiles, para canto y piano, o coro). De su autoría es el pasillo: Quiteña Ilusión (Homenaje a La Torera), poesía de Ulises Estrella.

Núñez Jaramillo, Galo. Ambato, c.a. 1940. Guitarrista, cantante, compositor. Integró el Trío Bolivariano, Los Tres Paraguayos; Cuarteto Santa Fe en compañía de Sergio Cuevas; ha realizado giras artísticas por casi todo el mundo, su abundante fonografía supera los ochenta discos de larga duración.

Discografía: Marca GNJ Nº 5524, 1985, Galo Núñez, 25 años aportando a la cultura.

OBRAS: Baladas: Amarte así; Guitarra... guitarra; Papá.

Boleros: Allí está mi madre; Un recuerdo y un amor; Amigo.

Danzante: Capricho Andino.

Pasaje: Hay días.

Pasillo: Miedo.

Ñanda Mañachi [Préstame el camino]. Peguche (Imbabura). Conjunto musical indígena fundado en 1971. Este grupo inicialmente se llamó Rumiñahui e Indoamérica. Han realizado giras por Norteamérica y Europa, triunfando en el Petit Forum de París junto con el grupo Bolivia Manta (1982). Lo integran: Alfonso Cachiguango, director arreglista; Inés Inlango; Segundo Gramal; Humberto y José Fichamba.

DISCOGRAFIA: LP *Churay Churay*: Bolivia Manta reencuentra-Ñanda Mañachi, 33 tours, 1983; LP Novedades: Causanchi, N. 323099, 1988.

Oleas Carrasco, Tomás Ermel. Cajabamba (Chimborazo), 1-I-1926, Riobamba, 26 –IV-2012. Compositor, cantante, radiodifusor. Grabó para discos Orión, a dúo con Sergio Bedoya y el arpa de Juan Castro, el tradicional capishca *La Venada*, y el sanjuanito *Riobamba sin igual* con música de Ignacio Romero (1947). Para el sello Rondador, en 1950, grabó el pasacalle *Noche Riobambeña*, a dúo con Galo Mancero, y el "Carnaval andino" de su autoría. Productor de seis discos LP para el sello Puruhá. En los años cincuenta y sesenta, fue propietario de Radio La Voz del Pueblo de Riobamba.
OBRAS
Aire Típico: *Guitarra querida.*
Danzante: *Ya me voy.*
Pasillos: *Serenata Colteña; Fanny.*
Pasacalles: *Noches riobambeñas; Riobamba de mis ensueños; Cuna de amor,* 1981.
Vals: *Santo nombre.*
Otros temas: *Chola resentida; Amor con interés; Mirlo negro; Abrileña flor.*

Oquendo, Hugo. Quito, años treinta. Guitarrista, compositor. Músico precoz, autodidacta, fue su maestro Alirio Díaz y Lauro; desde muy joven, ha actuado en los principales teatros de América Latina. En 1957 obtiene el gran premio Panamericano de compositores. Ha ofrecido más de cuatro mil conciertos en los más prestigiosos escenarios del mundo. En el teatro de la Scala de Milán fue consagrado con el título del, "Paganini de la guitarra".

Ortega Salinas, Carlos. Loja, 1949. Flautista, compositor, director de orquesta. Estudió en su ciudad natal, en el Colegio Bernardo Valdivieso y en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi, con los profesores Víctor Moreno, Jorge Avendaño y Rodica Pop. Profesor de los Conservatorios: Salvador Bustamante de Loja (años setenta) y José María Rodríguez de Cuenca (años ochenta). Estudió musicología en la Pontificia Universidad Católica de Cuenca.

OBRAS: Acuarela andina; Senda indígena; Arco iris cuencano / pasillo premiado, Cuenca, V-1982); Ilusión de niño.

Oyola, Ángel. Guayaquil, 1939. Tenor. Se inició como cantante, en 1958, con la profesora Laura Calle, luego integró el coro del conservatorio Neumane, dirigido por Lila Álvarez. Recibió el apoyo del maestro Carlos González Arijita. Intervino en óperas y zarzuelas, cumplió exitosas presentaciones en las obras: Caballería Rusticana; marina Pagliacci y Luisa Fernanda, junto a las sopranos Beatriz Parra y Teresa García. Giras artísticas por: México, Panamá, Venezuela, Colombia y Perú. Director fundador del Coro de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte y del coro del Banco de Descuento de Guayaquil..

Padilla Guevara, Luis. Guayaquil, 15-III-1952. Compositor popular. Su primera composición fue la balada *Amor mio no me olvides,* escrita en 1965. Es triunfador de varios festivales OTI, capítulo Ecuador, alcanzando el segundo lugar a nivel internacional en Sevilla con el tema: *La Niña, La Pinta y La Santa María,* interpretado por Jesús Fichamba en 1985. En 1989 su canción *Mi campesina,* cantada por los Hermanos Miño Naranjo, representó al Ecuador en Miami.

OBRAS: Baladas: *Que yo te quiero murmura el viento; Recuerdo aquel tiempo; Mi bella niña; Sonreir cuando quiero llorar; Campesina americana; Amado mío; Yo esperaré, tú cambiarás; Estrellita solitaria; Una espina en el corazón; Mi campesina; Canción para dos mundos.*

Infantil: *Un negrito angelical; Macumba el betunero; Cuando gobiernen los niños.*

Danzas: *Mi América latina; Indio tú eres como yo.*

Pazmiño Guadalupe, Cristóbal. Riobamba, ca. 1965. Guitarrista. Estudia en su ciudad natal, en el Colegio San Felipe Neri. Arriba a Francia en 1976, e ingresa a la Schola Cantorum de París, obtiene medalla de oro en la clase de Michel Pons. Estudia guitarra con los maestros argentinos: Roberto Aussel y Jorge Cardoso. En 1986, gana el concurso U.F.A.M. de París. Ha ofrecido recitales de guitarra en Europa, África, Medio Oriente, América del Norte y Sur. *

Pazmiño Trota, Terry Shyry. Quito, 1949. Guitarrista y compositor. Estudió música en Venezuela, en el Conservatorio Juan José Landaeta, se especializó en guitarra con los maestros Antonio Lauro y Alirio Díaz. Se graduó en 1975. En París estudió con el maestro español Alberto Ponce. Es fundador de la Asociación de Guitarrista del Ecuador. Ha realizado giras artísticas por Europa y América. Ha publicado varios fascículos de música impresa: Cristóbal Ojeda Dávila: *Penas mías,* sanjuanito; Carlos Silva Pareja: *Mi último beso,* pasillo; Terry Pazmiño: *Suite Ecuatoriana*; Gonzalo Vera Santos: *Casamiento de los Indios*, sanjuanito; Terry Pazmiño: *Poema de la Esperanza,* pasillo para dúo de guitarras; *Sanjuanito de San Juan* para trío de guitarras; Luciano Vaca: *La Colonia Capishca.* Es autor también del libro *20 Armonizaciones y composiciones de Música Ecuatoriana para guitarra*, Quito, 1981. Compuso las siguientes obras musicales: *Contrapunteando*, pequeña suite popular ecuatoriana; *Suite Ecuatoriana; La siembra danzante*, albazo; *El eco interminable,* albazo; *Los ríos de la música*, saltashpa; los pasillos *El arpa que no cesa, Carol, Jenny*; una *Tonada Quiteña* para tres guitarras; *Yaraví errante* para tres guitarras y *Yumbo festivo.*

Palacios, Edgar Augusto. Loja, 7-X-1940. Trompetista, compositor. Estudió en el Conservatorio Salvador Bustamante y en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Loja. En 1957 funda el conjunto de música popular Los Delfines. En 1962 viaja becado para estudiar trompeta en el conservatorio Ciprian Pernumbuscu de Bucarest, culmina sus estudios en junio de 1967. En París estudia trompeta con Maurice André. En abril de 1968 es nombrado director del Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi. En 1970 funda el Coro Loja, ese mismo año funda el Conjunto Universitario de Loja. En abril de 1980, en Quito funda y dirige la Banda Juvenil del H. Consejo Provincial de Pichincha. Ese año fue nombrado por el Ministerio de Defensa, Director General de las Bandas del Ejército. Ha organizado y dirigido varias bandas juveniles y orquestas. Desde enero de 1993, con el auspicio del Ministerio de Educación y Cultura, crea y dirige el Sistema Nacional de Música para Niños Especiales, centro educativo musical adscrito a la fundación musical que lleva su nombre. Ha realizado giras artísticas por Rumanía, Alemania, España, Japón, Venezuela y Perú. Ha grabado cuarenta discos de larga duración. Es autor de los estudios: *Política Musical del Ecuador,* 1978; *Proyectos de Investigación y Estudios de Diagnóstico de la Cultura y perspectivas para la planificación del Desarrollo Cultural de la provincia de Loja, Área de Música,* 1988; *Proyecto del Desarrollo musical Equipamiento Nacional del Sector Musical en el Ecuador*, 1987, 1988. Es autor del Oratorio para coro, orquesta y solista *Boletín y Elegía de las Mitas*, estrenada en el Teatro Nacional Sucre de Quito el 13-XII-1990. Ha escrito himnos para escuelas y colegios y unas 25 canciones populares.*

Panchi Culqui, Willams Ernesto. Latacunga, 21-VII-1964. Compositor, pianista. Pertenece a una familia de músicos, su padre es el maestro Roberto Panchi Martínez. Estudió música en el Conservatorio de Pujilí y en el Conservatorio Nacional de Música, con Milton Estévez y Wilrido García. Miembro del Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical del CNM (DIC), integrante de la Orquesta Corporación de Robert, siendo su actual director musical, ex miembro del Taller de Composición A Tempo de IMQ, ex profesor de armonía del Conservatorio Nacional. Ha obtenido varios premios en los Concursos de composición: Sixto María Durán, Luis Alberto Valencia; Concurso de Oberturas organizado por la C.C.E., 1991; Primera Bienal de Música Ecuatoriana, 1998.

OBRA: Tiempos para meditar (Para Orquesta Sinfónica y Electroacústica. 1991). 1er. Premio V Concurso Nacional de Jóvenes Compositores. C.N.M.Q.

Tema Variaciones y Fugado 1988 (Quinteto Cuerdas, VI. 2-3 VIa - Vd y Cb). 1er. Premio Concurso Sixto M. Durán I.M.Q., 1989.

Sonata para Cuerdas (I-II-III movimientos, 1989). Unico 2do. Premio Concurso Sixto M. Durán, 1991, I.M.Q.

Obertura Equinoccial. 1er. Premio en el I concurso de Composición Musical. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991.

Teatro Musical "Tin Tom Campanon", 1993. Para Orquesta Sinfónica.

Ensueños, sanjuanito para piano. 1er Premio Concurso Luis A. Valencia, 1987, I.M.Q.

Andanzas, pasillo para piano. 2do. Premio concurso Luis a. Valencia, 1987. I.M.Q.

Canto Eterno, pasillo para Canto y Piano (Letra Lcda. Silvia Panci). 2do. Premio Concurso Luis A. Valencia, 1989. I.M.Q.

Fabiolita, sanjuanito para Flauta y Piano. 1er. Premio Concurso Luis A. Valencia, 1990.

Fugadito, ritmo fugadito para Banda Sinfónica. 1er. Premio Concurso Luis A. Valencia, 1992. I.M.Q.

Angélica, segundo premio, primera Bienal de Música Ecuatoriana, Quito, 1998.

Albacito Mañanero, 1988.

Ecuatoriano, sanjuanito, 1988.

Tonada en Mi menor, 1987.

Yumbo N° 1, 1988.

Himno al Colegio César Viera, 1990.

Sufrir de Amor, cumbia Orquesta Corporación de Robert, 1985.

Dulce Amor, aire Típico, 1993.

Serie de Sanjuanitos 1, 2, 3; 1984.

Pasodoble Cotopaxi, 1982.

Tonada en Re menor, 1982. *

Parra Durango, Beatriz Josefa. Riobamba, 19-III-1939. Cantante. Estudió en Guayaquil en el Conservatorio Antonio Neumane. En 1958, debuta como solista interpretando el papel de la Duquesa Carolina en la zarzuela, *Luisa Fernanda.* En 1960 viaja a Moscú con una beca otorgada por el Ministerio de Cultura de la URSS para estudiar canto en el Conservatorio Tchaykovsky con la maestra Nina Dorliac, graduándose con mención de excelencia en 1966. Participó y obtuvo galardones en

varios concursos de canto. Durante dos años cantó como solista del Grupo de Cámara de Moscú dirigido por Andrey Belkonsky y la Orquesta de Cámara de la misma ciudad dirigida por Leo Marués. Solista de la temporada de ópera del Teatro Colón de Bogotá, actuando en los roles femeninos principales de las óperas: *Barbero de Sevilla, Rigoletto, Bohemia, Lucia de Lammermoor, Don Pascual, Carmen, Baile de Máscaras, Matrimonio secreto, Turandot, Bodas de Fígaro*. Directora del Conservatorio Neumane de Guayaquil (1977-1984), Subsecretaria de Cultura (1984 - 1988; 2000 - 2001). Ha realizado varias giras artísticas por las principales capitales de Europa y América.

Patiño, Lucía. Quito, 1967. Compositora, pianista. Estudió música en su ciudad natal, en el Conservatorio Nacional. En 1986 fue a estudiar becada en la Universidad de Louisville alcanzando el grado de Bachelor en composición musical. En Quito fue profesora de piano del Conservatorio Nacional y de la Fundación Zaldumbide Rosales. Por su obra, *Meditaciones sobre la muerte,* en 1988 obtuvo el Primer Premio en composición de la Universidad de Louisville. Su obra *Lamento Guerrero,* alcanzó el segundo premio en el Cuarto Concurso Nacional de Jóvenes Compositores del Ecuador. Esta obra se puede dividir en dos partes. En la primera, se presenta el poema seguido por un Kyrie. En la segunda, se encuentra nuevamente el poema, pero con sus palabras reorganizadas, cambiando así su sentido. La obra termina con una estrofa del Réquiem. El trabajo es básicamente tonal, los elementos son utilizados en su forma tradicional, con excepción del piano, el cual tiene un efecto más bien percutorio, y de las maderas, las cuales deben en un momento soplar sin articular ninguna nota. Escrita para dos flautas, dos clarinetes, dos cornos, dos trompetas, percusión, arpa, piano, soprano, coro femenino (soprano, contralto) y cuerdas, la obra pone de relieve a una soprano, al arpa y al concertino.

Perotti, Riccardo. Manta, 31-XII-1963. Pianista, arreglista, cantante, compositor. Estudió en Quito en los colegios Alemán y Alberto Einstein; música electrónica, composición, arreglos, música para cine, piano, guitarra y canto, en el Berklee College of Music de Boston, Massachussetts, Estados Unidos de América (1987); también estudió ingeniería de sonido y producción, en The Recording Workshop, Chillicothe, Ohio (1985). En Quito inició su carrera artística como cantante, pianista y compositor del grupo Harvest, grabando su primer LP Reinassance, en 1981. En Estados Unidos de América, por dos años fue tecladista y cantante de los grupos Profile y Pandora, agrupaciones con las que recorrió el Noreste de Estados Unidos y parte de Europa. Retornó al Ecuador en 1988. Director del sello discográfico Avalon, director del departamento de audio de la productora Octavo Arte de Quito, director y productor musical de importantes eventos y programaciones artísticas ecuatorianas. Múltiples son los premios y reconocimientos que ha recibido desde 1990. Por varios años consecutivos, sus composiciones e interpretaciones, han sido declaradas la mejor canción de año y/o mejor artista nacional del año. Son muy populares los temas de su autoría: Quién te ha dicho (que el amor es fácil) (1990); Aunque no se dónde estás, tema de la teleserie No Quiero ser Bella (1993); y, Basta con que estés (1994). Es uno de los músicos más brillantes de Ecuador, se perfila como una de las figuras internacionales de la música juvenil hispanoamericana.

DISCOGRAFIA. Marcas Avalon - BMG Ariola de Bogotá: Traficando un amanecer; Vuelo; Quién te ha dicho (que el Amor es fácil); Sólo para ti - E.P. (1990). Aunque no se dónde estas; Mama - 45 rpm. Palabras Grandes: Narn I Rael; Palabras grandes; Mama; Solo para ti; Abeiwana; Basta con que estés; Traficando un amanecer; Rompe; Aunque no se dónde estás; Duro de matar; Quien te ha dicho (que el Amor es fácil); Nada queda ya; No lo dejen morir; Vuelo; Tu nombre en mi alma - C.D. (X-2994).

Piedra Vélez, Francisco Alberto. Loja, 7 de agosto de 1937. Tenor lírico, actor de teatro. Fueron sus padres Francisco Piedra y Albertina Vélez. Estudió en su ciudad natal, fue cantante de la Orquesta Zamora - Fox, dirigida por el profesor Marcos Ochoa. Ingresó en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Quito. Por varios años actuó en el Teatro Popular Ecuatoriano, bajo la dirección de Fabio Pachioni. Posteriormente viajó a París a estudiar arte dramático en la Comedia Francesa y a la URSS, donde formó parte del Instituto Teatral Gitis de Moscú, luego ingresó al Instituto Pedagógico Musical Gñesenig, en donde obtuvo el título de pedagogía musical, especialidad canto, discípulo de Salomón Marcovich. En Egipto realizó varias películas, actuó como cantante, en Grecia, Turquía, Estados Unidos y la Unión Soviética. En Ecuador, en varias oportunidades se ha presentado como solista, con la Orquesta Sinfónica Nacional. Integró el elenco de Luis Alberto de Paraná y Los Embajadores del Paraguay. Ex Asesor de la Subsecretaría de Cultura, Decano de la

Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. En su país, ha grabado cinco discos de larga duración y uno para Discos Victoria de Colombia.

Proaño, Mauricio. Moscú (ex U.R.S.S.). 1975. Guitarrista. (Hijo de padres ecuatorianos que cumplían misión oficial en la mencionada ciudad). Realizó estudios académicos en Ecuador, Cuba, Yugoslavia. Coautor del recital "Respirando el siglo sin pasaporte", obra que integra varias disciplinas escénicas, estrenada en la Alianza Francesa de Quito, en 1993. Autor de la música del espectáculo "Naufragios" (1994) y de la obra teatral "Desnudos". Participó exitosamente en el II Festival Internacional de Guitarra Ecuador 1994.

Proaño Castillo. Familia de músicos y compositores de Cotacachi, (provincia de Imbabura), integrada por: Luis Abelardo y sus hijos Claudio, Guillermina de Jesús y Gilberto.

Guillermina de Jesús. 1927. Organista, directora de coros y compositora. Estudió música con su padre y en el Instituto Interamericano de Música Sacra de Quito. Es secretaria y actual directora del Conservatorio Jaime Mola, y organista de la catedral de Quito. Es autora del pasacalle *Cotacacheño* y de los pasillos *Pensil cotacacheño, Madre, Cuicocha soberana de los lagos* y *Cumbre solitaria.*

Gilberto R. 1932. Organista, violinista. Estudió música con su padre. Fue profesor de educación musical en varios colegios y supervisor de educación musical. Organizó el coro polifónico Centenario, un quinteto sinfónico y una orquesta de cámara. Miembro de la casa de la cultura ecuatoriana. Socio fundador de SAYCE. Compuso los danzantes *Aquel hermoso tiempo* y *Mis veinte años*; el pasillo *Laurita* y el pasodoble *Bodas de Plata.*

Realpe Chamorro, Ricardo Hernán. Quito, 20-V-1945. Compositor, guitarrista. Su padre fue el trompetista y compositor Buenaventura Realpe. Autodidacta, integró las orquestas, Los Duques, Los Diplomáticos de Guayaquil y Sonora Real. Fue miembro del directorio de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos SAYCE.

OBRAS: Bolero: *Pensaré en ti.*

Corridos: *Entre que si que no.*

Cumbias: *Al otro lado del río; Amor por computadora; Celitos; Mal agradecido; Pedacito a pedacito.*

Tonada: *Ama otra vez.*

Otros temas: *Aquí donde tú sabes; Cuchillito de celos; La camisa blanca; La sustituta; Quiero que sepas cholita; Solita en la terminal; Yapita de chicha. Música infantil.*

Rivadeneira Urresta, José Ernesto. Tulcán, 9 de junio de 1926. director de bandas. Estudió en los consrvatorios de Quito y Guayaquil. Director de bandas desde 1951. En Guayaquil y Quito ha dirigido las bandas del ejército, la marina y la banda municipal. Ha sido director de la Banda del Regimiento Quito y de la Banda Municipal de Quito.

OBRA: Himnos: Escuela República de Venezuela; Cantón Quijos; Conservatorio Anda Aguirre de Riobamba; Colegio Andrade Marín. Marcha Militar: Héroes de Paquisha. Pasacalle: Aflicción. Pasodoble: Feria taurina de Quito. Sanjuanito: Quito, tesoro colonial.

Rodas Dávila, Arturo. Quito, 3 – III - 1954. Compositor. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música. En Francia, entre 1979 y 1984, estudió composición electroacústica e informática, con Yoshihisa Taira, en la Ecole Normale de Musique de París y con Mesías Maiguashca y Fraçois Pinot en el Centro européen pour la recherche musicale de Metz. Fue alumno de Gerardo Guevara y José Berghmans. Finalista en el Concurso Internacional de Jóvenes Compositores Max Dautsh de 1983. El mismo año, su obra musical, *Entropía* fue galardonada en el concurso internacional de Francia y fue

interpretada por la orquesta Lille de France dirigida por Alexandre Myrat. Fundador y miembro del directorio de la asociación musical Denosjours de París. Fue editor coordinador de la revista *Opus* de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador.

Es autor de *Andino III*, para flauta; *Clímax*, para orquesta mixta; *Espacios invertidos*, para percusión; *Arcaica*, para orquesta; *Fibris*, para piano y orquesta; *Coloritura*; *Gulligu*, sobre *Andino III*, estrenada en París en 1983 por Guillermo Portillo. Rodas la considera "Una obra clave para su desarrollo posterior". En efecto, su escritura en tres etapas responde a los siguientes aspectos: una copia literal de la realidad ecuatoriana; una incorporación de elementos contemporáneos propios del compositor (versión destruida por encontrarse en una situación "intermedia"); Rodas abstrae y radicaliza su posición en tanto que músico del siglo XX. Según el compositor la pieza conserva un elemento anímico transformado por su visión personal de las cosas. *Arcaica*, obra para orquesta, fue interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en el I Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea en abril de 1987. Sobre ella el compositor dice: "Obra escrita a partir del impacto que tuve cuando vi el tríptico El Jardín de las Delicias de El Bosco. Inmediatamente empezaron a bullir en mi ciertos adornos musicales, típicos del Renacimiento, que se integraron a la vida musical que engendré en aquella tarde linda de Madrid. ¿Qué más decir?. Tal vez que nueve meses más tarde, al concluir *Arcaica*, luego de un intenso trabajo, tuve la dolorosa impresión de un despojarme o desprenderme de algo muy querido".

Juan Esteban Valdano dice sobre *Fibris*: "Es una obra que tiene una mezcla de varios elementos composicionales expresados progresivamente que confluyen en un desarrollo masivo. En *Fibris* encontramos interrelación de estructuras parecidas entre si, pero por el gran desarrollo individual de cada una de éstas se obtiene un gran espectro composicional. Es en tal caso el resultado del azar entre estos elementos entretejidos durante el tiempo, los cuales llegan a parecerse por su múltiple complejidad al hiperespacio, que surge desde un origen primitivo y evoluciona cada vez más en el orden del tiempo".

- OBRA: Entropía, Orchestra (3 Trp, Perc, 13 Vl I, 12 Vl II, 8 Vla, 6 Vlc, 4 Cb), 9'50" Paris 1980-81. Orch de L'Ille de France-Alexandre Myrat. This work was 'Finalist Laureat' at the 'Max Deutsch' International Contest for orquestral composition.
- Movimiento, Harp solo, 10', Paris 1983. Cité des Arts, Paris, Annie Poirier
- Arcaica Orchestra (1.2.1.2.1.2/2.3.2.1/1/7.6.5.4.4),15', Paris 1983-84. OSN, Quito-Alvaro Manzano. Score & Recording
- Andino III, Flute solo, 11'30", Paris 1983 Guillermo Portillo Unesco Auditorium, Paris. Score & Rec. (Luciano Carrera)
- Mordente, 4 clarinets B flat, 9'50", Hungary 1984 Quartet of the Budapest's Academy 1983, Györ. Score & Rec (Miguel Jiménez)
- Clímax Orchestra, (1.2.1.2.1.1./3.2.2./1/5.3.2.2.), 13'20", Quito 1985. OSN Quito-A. Manzano. Score & Tape.
- Espacios Invertidos, Percussion solo, 8'50", Quito, 1985. Pablo Valarezo 1985. Score & Rec.
- Ramificaciones temporales, Clarinet solo, variable time, Quito 1985, Miguel Jiménez.
- Güilli gu, Orchestra (3.3.4.2/2.3.2./3/75.4.4.), variable time, Quito 1985.
- Oh...! Trumpet, 9'25", Quito, 1986. Goethe Auditorium, Santiago de Chile, 1987, John Schroeder, Score.
- Melodías de Cámara Chamber music, 12'30", Quito 1987.
- Oh...! Piano solo 12'10", Quito, 1987. Score & Rec (Christo Iliev)
- Introitus, 6'
- Kyrie, 5' (4 singers, 2 choirs, organ, orchestra) Quito 1987-88.
- Dies Irae, 10'
- Obsesiva, (narrator, electronic music, orchestra) 12', Quito 1987-88. IBM Commission 1988-OSN. Score
- Obstinado, Violoncello solo, 9'10", Quito 1987. Carlos Nozzi, Teatro Colón-Bs Aires, 1988. Score.
- La, Choir & Orchestra. Work for a single pitch, 8', 1988.
- A,B,C,D, String quartet, 30' Guayaquil 1988-89.
- Había una vez, (voices, 1 percussion, strings), 11', London 1990.

- Andante, Saxo, 3 Perc, Piano, Organ 16' Valencia-London 1991.
- Obstinado II, Violoncello solo, 12'50", London 1992.
- Andino IV, Flute solo, 14'10", London 1992. St James Piccadilly 1993, Robert Aitken
- Lied, Percussion solo, 12', London 1992. 1st performance at Bolivar Hall, London on 4/Nov/1996, Alonso Mendoza. Score.
- Mordente II, (poetry and music) 4 clarinets B flat 11'45", London 1993.
- Full Moon Business, Picc, 2 Fl, Fl Sol, Cl Mib, 2Cl Sib, Bass Cl, Bsn, Perc. 15' London 1996. Score. Played in Freiburg, Germany in June 1997

Ruano Guerrón, Marcelo. Tulcán, 1962. Compositor. Ha asistido a los talleres de composición dirigidos por Arturo Rodas, Milton Estévez y Julio Bueno. Profesor de transporte y organología del Conservatorio de Quito, miembro del taller de composición A tempo del municipio de Quito. Creador de los denominados Círculos concéntricos del cálculo musical (C^3 M), basado en el armonium transpositor, "consiste en una serie de círculos, con un mismo diseño, que contiene el total cromático y que en su unión espacial, permite transportar todo tipo de escala y de acordes; incluyendo además ciertos procedimientos contrapuntísticos del serialismo". (*A tempo*, N° 1, Quito, 1991). Primer premio en el concurso nacional de jóvenes compositores con la obra *Imágenes*, para declamador y orquesta de cámara, estrenada en el I Festival ecuatoriano de música contemporánea en Quito el 3-IV-1987. "Esta obra es una confrontación múltiple de hechos sonoros distintos, entre ellos, texto declamado (poesía original de Hugo Salazar Tamariz), que se suceden secuencialmente, partiendo de una misma idea compositiva, y evolucionan de una manera paracíclica hacia un resultado globalizante, es decir también complementario".

Es autor de las obras: *Eólide*, para violín y piano; *Ibianchi*, obra de creación colectiva para orquesta de cámara; *Saludos de la noche*, pasillo para piano y voz; *Quito festivo*, pasacalle; *Danza profana*, para cinco instrumentos, vientos y maderas; *Plaza Grande*, obertura.

Rubira Infante, Carlos Aurelio. Guayaquil, 16-IX-1921. Compositor, cantante y guitarrista. Autodidacta, aprendió a tocar la guitarra en 1935. En su carrera artística ha integrado los dúos Los Mariachis, con Pepe Dresner y Los Porteños con Olimpo Cárdenas Moreira.

También cantó y grabó a dúo con Julio Jaramillo, y Fernando Maridueña.

Ha grabado varios discos LP para los sellos Sono Lux de Colombia, Cóndor y Ónix de Ecuador. Su primera composición fue el pasillo, *Perdóname madrecita*. Fue Presidente de la Asociación de Artistas del Guayas ASAG; Vicepresidente de la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos, SAYCE. Diputado alterno (prov. del Guayas). Primer premio de improvisación en Chile en 1950. Ha musicalizado la poesía de Rosario Sansores, Pablo Hannibal Vela, Ignacio Miño, Gustavo Egüez Villacrés, Bolívar Viera, etc.

OBRAS

Pasacalles: *Ambato tierra de flores; Chica Linda; Playita mía; Alausí del Chimborazo; Guayaquileño (madera de guerrero); El cartero; Altivo ambateño; Ladrona; Lo que encierra mi Ecuador; Carchi tierra amada; Belleza de Imbabura; Yo soy del Cotopaxi; Mi linda capital; Guayaquileña; Provincia de Esmeraldas; Linda guarandeña; Estrella austral; Soy cañarejo; Viva Manabí; Provincia de los Ríos; Canción de Napo Pastaza; Zamora; Tierra del Azuay; Morona Santiago; Archipiélago de Colón.*

Pasillos: *Esposa; Quedas tranquila; ¿Por qué?; Quiero verte madre; En las lejanías; Guayaquil pórtico de oro; Qué pena; Cálmate corazón; Alondra fugitiva; Ojos que amaron; Mi plegaria; Historia de amor; Morena mía; Madrecita; Para qué recordar; Para entonces; Desde que (tú) te fuiste; Las Flores de mi alma; Presentimiento; Cuando raya la aurora; En tu día madre; Al oído; Perdóname madrecita; Pasillo ecuatoriano.*

Albazo: *El bautizo.*

Aire típico: *Pedazo de bandido.*

Sanjuanitos: *Lo mejor de mi tierra; No te has peinado.*

Tonadas: *A la ingrata; Ya te van a dar.*

Otros temas: *Hondo padecer; carnavalito; Compañero corazón; El besito mortal; El dolor de ser pobre; Fiesta octubrina; La fiesta de carnaval; La fiesta de las frutas; Mi destino.*

Saade Scaff, Jorge. Guayaquil, 6 - IV - 1964.(Ecuador), 1960.Violinista. Realizó sus estudios musicales, en el Conservatorio Antonio Neumane, con los profesores Lemmo Erendi y Andrei Podgorni. Es graduado con Honores "Cum Laude" de la Universidad de Miami donde realizó estudios con el violinista Thomas Moore y la violista Pamela McConnell. Es el único violinista ecuatoriano en realizar estudios con el afamado virtuoso Ruggiero Ricci en el Instituto Mozarteum de Salzburgo, Austria.

Saade-Scaff es acreedor al I Premio del Concurso de Violín "Fausto Feraud Aroca", a la "Mención al Mérito Artístico" otorgada por el Alcalde de la ciudad de Guayaquil, designado "Artista del Año" por la Asociación de Periodistas del Guayas, al "Premio Luz de América" otorgado por la Fundación de Arte y Cultura Ecuatoriana de la ciudad de Miami, Fl. , a las "Llaves de la Ciudad de Miami" por el Municipio del Condado de Dade, Florida, al "Award for Outstanding Musical Achievement" otorgado por el periódico "El Bolivariano" de Washington DC., a la medalla al "Mérito Cultural" otorgada por la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador, y a la Condecoración al "Mérito Cultural" que otorga el Congreso Nacional del Ecuador.

Ha realizado recitales en todo el Ecuador, Colombia, Honduras, Brasil, Estados Unidos, Puerto Rico, Austria, Alemania, Italia, Francia e Inglaterra, y se ha presentado en salas tan prestigiosas como el "Beethoven Haus" y el Castillo "Troisdorf" de Bonn, Alemania, la Academia Diplomática Internacional de Paris, Francia, el Salón "Bolívar" en Londres, Inglaterra, en el Instituto Ítalo-Latinoamericano y en el Palacio de España en Roma, Italia, en el Kennedy Center of the Permorming Arts, el "Francis and Armand Hammer" Auditorium del Museo de Arte Corcoran de Washington DC, en la Feria Mundial Expo 2000 en Hannover, Alemania. En 1999 se convirtió en el primer artista ecuatoriano en realizar un recital en el Auditorio "Coolidge" de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, para el que los personeros de esta institución pusieron a su disposición el violín que perteneció al famoso violinista y compositor Fritz Kreisler, que fuera hecho por Joseph Guarnerius del Gesú en Cremona, Italia en 1733 y que forma parte de la colección privada de la Biblioteca. En el 2000 se presentó como solista invitado con la Orquesta Sinfónica de Washington en el Millennium Stage del Kennedy Center of the Performing Arts en Washington DC. Jorge Saade ha sido solista con la Orquesta Sinfónica de Washington, la Orquesta de los Virtuosos Checos, la Orquesta Sinfónica Panamericana, la Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras, la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador y la Orquesta de Cámara "Antonio Neumane".

En 1993 se convierte en el primer violinista ecuatoriano en grabar un disco compacto realizado junto al famoso pianista canadiense Adam Wgrezynek, y recientemente acaba de presentar su segundo disco compacto titulado "Danza Ecuatoriana", junto al virtuoso pianista ecuatoriano Boris Cepeda, grabado

Sangucho Mila, Edmundo Tito. Quito, 17-IV-1949. Compositor, guitarrista y arreglista. Estudió música con su padre y luego en el Conservatorio Nacional. Alumno de Carlos Bonilla Chávez, se graduó en guitarra clásica y contrabajo. Ha realizado cursos de armonía y orquestación. Director de la orquesta tropical Los Titos, fundada en 1979. Ha integrado la Orquesta Típica de Tangos Quito, Conjunto de cámara de Carlos Bonilla y Conjunto de Paco Godoy. Por sus composiciones musicales ha recibido varios galardones nacionales.

OBRAS: Boleros: *Por ti; Vuelve a mi.*

Danzante: *Tierra mía.*

Género popular tropical: *Olvido; Que no te rompan el alma; Nostalgia; A un amor; Mi negrita; Cumbia en el palmar; Mi cumbia; Caleñita; Tu crueldad; Canto al amor.*

Pasillos: *Alicia; Carta al cielo.*

Valses: *Poquito a poco; En la lejanía.* *

Santos Tejada, César. Riobamba, 1962. Flautista, director de coros, compositor. Estudió en el conservatorio nacional de Música de Quito, y con los maestros: Julio Bueno, Mesías Maiguashca y Thomas Humel. Temporalmente integró el Conjunto Jatari, fue encargado del sistema informático musical de la Banda Sinfónica del Municipio de Quito, director del Coro de la PUCE, colaborador de la Revista A Tempo, líder de CONMUSICA.

OBRA: Recreación sobre el Costillar, para banda sinfónica, 1992. San Juan de blancos, para orquesta sinfónica, 1993. Pasillo para piano. Tres pequeñas piezas para piano. Pequeña pieza para percusionista y computador. Nostalgia, para piano (página de álbum, 1985). Nuestro alegre rincón, texto, música Guido Paccha. Yo tengo el muerto, música, texto de Carlos Carrera; Marielito, mi ganso, texto música. Autor del Texto escolar: Aprender cantando.*

Tarazona Sánchez, Carlos. Guayaquil. 1974. Violinista. A los seis años comenzó los estudios musicales bajo la guía de su madre, la doctora Helena Sánchez; estudió luego en el Conservatorio Antonio Neumane, con el violinista Andrei Podgorny, Helen F. Miller, Claudio Tarris y Verónica Daverio. En 1989 ingresó a la Universidad de Louisville - U.S.A., donde estudió con el profesor Michael Samson. Ha recibido varios galardones: "Concierto al Mérito" (1983), "Medalla Filanbanco" (1983), Concurso "Jóvenes Solistas Ecuatorianos" (1984-1985), Premio "Fausto Feraud Aroca" al mayor violinista del Conservatorio Antonio Neumane y Concurso "Guillermo Wright Vallarino" (1989).

Tamayo, Hernán. Ambato, 1947. Tenor lírico. Se inició como cantante en la Orquesta de la Primera zona militar, de Quito, dirigida por el maestro Rodrigo Barreno. Ingresó al Conservatorio Nacional; luego estudió en Austria, en la Musik Academie de Viena y en España, en la Escuela Profesional de coros y Danzas y en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Realizó cursos internacionales de canto en: Santiago de Compostela (España); Opera del Teatro San Carlos, Palermo (Italia), Opera del Estado, Hamburgo (Alemania), Opera del Conservatorio de Viena (Austria). Giras artísticas por: Europa, Asia y Norteamérica. Alumno de Hilda Olguiser, Rosa Fernández, Michinoff (búlgaro) y Conchita Padia. En 1975, en el Teatro Español de Madrid, organizó el Primer Festival Hispano Andino de Música. En 1976, en Loja, funda la cátedra de canto y dirige el coro del Conservatorio nacional de Música Salvador Bustamante Celi. Ha ofrecido varios recitales, con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, y otros, acompañado del maestro Gerardo Guevara.

Tobar Bonilla, Ataulfo Reinaldo. Quito, 29-I-1954. Cantante, cineasta, compositor, antropólogo, investigador musical. En calidad de cantante y guitarrista integró los conjuntos Jatari (1977-1981); Taller de Música (1981-1988) y Rumbasón (1983-1988). Realizó giras artísticas por Europa y Latinoamérica. Con Diego Luzuriaga, es coautor del estudio organológico "El Rondador", serie de instrumentos musicales Nº 1, IADAP, Quito, 1980.

Tucumbi Tigasi, Julián. Jatun Juigua (Cotopaxi), 21-VII-1938. Músico indígena y compositor. En 1958 integra y funda el grupo de música y danza Los Tucumbi. Hábil intérprete de varios instrumentos andinos: pingullo, rondador de plumas de cóndor, bocina de huarumo, dulzainas de tunda, flautas de hueso y bambú, ocarinas, chilimbos, dulzainas y bombo. Es autor de las siguientes obras: *Ima mutzcu icha curicu*, 1958 (¿Qué sueño será?); *Apu Atahualpa* (Rey Atahualpa); *Ñuca llacta* (Nuestra Tierra); *Indios somos; Pastando mi borreguito.*

Uquillas, familia de cantantes y compositores del siglo XX, integrada por los hermanos: Rubén (compositor) y Plutarco (cantante); y los hijos del primero: Mario (cantante), Lida (cantante, compositora) y Cecilia (cantante).

Uquillas, Lida. Riobamba, 1937. Cantante, compositora, actriz. Hija del compositor Rubén Uquillas. Autodidacta musical. Se educó en Riobamba y luego en Quito en el colegio Fernández Madrid. Apadrinada por Humberto Santacruz, actuó por primera vez en 1950 en el programa "Buscando estrellas" de Radio Quito, interpretó el pasillo: Tu boca, de Miguel Ángel Casares. Posteriormente actuó en las radios: Unión y La Voz de la Democracia. Integró la Compañía de Ernesto Albán, cantando a dúo con su hermana Cecilia y después, personificando a Marlene en las "Estampas Quiteñas". Realizó varias giras artísticas por: Colombia, Chile, Argentina, Perú y Panamá, con la Compañía Nacional de Teatro. Algunas grabaciones, cantando a dúo con Beatriz Valencia Córdova. En 1961, se radica en Nueva York, contratada por los hermanos Portela del Alameda Room y El Patio.

Urquizo Huilcapi, Ángel Serafín. San Andrés (Chimborazo), 6-III-1948. Compositor, cantante. Autodidacta; como cantante se inició en Radio Central de Riobamba en 1966. Aprendió la guitarra con los maestros Raúl Calderón, Juan Viteri, Pepe Galán y Hugo Terán. Conformó un trío vocal con Rosita Cárdenas y Wilfrido Maggi. Ha recibido numerosos galardones. Su primera composición fue el vals *Amémonos*. Ha musicalizado la poesía de Carlos Vinuesa, Iván Vásconez y Mario Godoy. Ha grabado para discos Ónix, Aravec. Discografía: LP Aravec: Homenaje a Julio Jaramillo; El Ultimo Adiós; CD. La Familia Artística, 1998.

OBRAS: Albazos: Amor mentiroso; Beso de Rosa; Cantando por no llorar; El corazón no miente; Espinitas; Locura de amor; Longa de mi amor; Pienso en ti.

Baladas: Amor imposible; A tu hermosura; Para Mercedes; Dos estrellitas; La última primavera; Noche de amor; Un beso y un clavel; Vuelve al paraíso.

Boleros: Cara a cara; Loja de Fantasía; Pecado capital; Bienvenida mi nuevo amor; Viva la Paz;.

Boleros rancheros: Amor y olvido; A tu hermosura; Diario de tu vida.

Carnaval: Nuevo carnaval.

Danzante: Vagabundo.

Fox: Indio americano.

Pasacalles: Amor sin condición; Canto a Riobamba.

Pasillos: Idilio; Entre las Flores; Añoranza; Amor bendito; Amor infinito; Amor ingrato; Brillantes Ojos (L. Mario Godoy); Calvario de mis penas; Cartas de amor; Corazón agonizante; Corazón de Cristal; Cuando de mi te alejes; Dedicatoria de amor; Despedida; Diamantina; Evocación; Invocación (L. Mario Godoy); Jardín de amor; La Tristeza del Corazón; Lirio amarillo; Linda Rosa; Mi gran amor; Nacimos para querernos; No puedo perdonarte; No puedo adorarte; Pétalos purpúreos (l. Mario Godoy); Para mi madre; Pecado de amor; Pena mía; Presentimiento; Recuerdos que matan; Reina de armiño; Sendas separadas; Siempre te esperaré; Simplemente amor; Sueño imposible; Traicionera con mi amor; Tormento; Tus ojos negros; Tú eres mi amor; Ultimo adiós; Unidos para siempre; Vacío; Venganza; Yo soy el clavel..

Valses: Amas a otro; Arráncame el corazón; Amor de colegio; Amigo de la cantina; Amémonos; Ausencia y retorno; Con la misma moneda; Dime la verdad; Dulce recuerdo; El bohemio; El errante; Falsedad; Flor sin amor; heridas de amor; La vida del pobre; Me estoy enamorando; Mi destino; Mi vida por tu vida; No podrás olvidarme; Te acordarás de mi; La ley del corazón.*

Uzcátegui, Marcelo. Quito, 1959. Guitarrista y compositor. Estudió en el Conservatorio Nacional, realizó seminarios de música con Abel Carlevaro. Estudió armonía, contrapunto, fuga, instrumentación y orquestación con Viktor Bürger. Fue director del grupo de música popular Ilumán durante diez años. Segundo premio en el Primer Concurso Nacional abierto de composición 1987 con la obra *Egloga Oriental*, fantasía para orquesta basada en la obra Cumandá de Juan León Mera. Obra cuya intención descriptiva se desarrolla en cinco escenas de filiación cíclica y subsidiarias de la novela en lo que atañe a su secuencia. La primera escena corresponde a una travesía por el río Palora. La segunda trata de ilustrar a través del arpa y el cello la relación entre Carlos y Cumandá para, luego de un clímax resuelto por las maderas y cuerdas, dar paso a la fiesta de las canoas, tercera escena estructurada a base de una fuga pentafónica que finaliza dando lugar a una nueva intervención del arpa. La cuarta escena se presenta con un fortísimo súbito y luego desarrolla el drama de la fuga Cumandá buscada por su tribu, así como la última entrevista de los amantes. En la escena final los golpes del timbal ilustran la condena a muerte de la protagonista, confiándose la agonía a un violoncelo antes de una nueva intervención del arpa y un tutti conclusivo. Compuso también las siguientes obras: *Suite ecuatoriana* para guitarra y quinteto de vientos; *Fantasía* para flauta y guitarra; *Adagio* para guitarras y cuerdas; *Suite concertante* para guitarra y orquesta.

Vinueza, María Elena. Quito, 1960. Musicóloga. En 1963, se radica en Cuba con sus padres. Desde 1967, estudió piano en el Conservatorio Esteban Salas de Santiago de Cuba; luego estudió becada, en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, en la especialidad teoría de la música (perfil docente), graduándose en julio de 1977. En septiembre del mismo año, ingresó al Instituto Superior de Arte, especialidad musicología, graduándose en 1982. Fueron sus maestros: Argeliers León y Olavo Alén. Desde diciembre de 1980, investigadora del Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC de La Habana). Especializada en música caribeña de origen africano. Ha realizado trabajos de investigación musicológica sobre la cultura musical Bantú en Cuba y Angola. Ha representado a los jóvenes musicólogos cubanos, en Budapest. Directora del Departamento de Música, de *Casa de las Américas.*

Villafuerte Luzardo, Julio César Sebastián. Jipijapa (Manabí), años treinta. Cantante, compositor y arreglista. Hizo estudios académicos de música. Conformó el cuarteto Los Señores, el trío Los Galanes y el dúo Bowen Villafuerte. Inicialmente Guayaquil fue el centro de sus actividades artísticas. Viajó a Colombia contratado por Radio La Voz de Antioquía, en donde triunfó junto con Luis Bowen, luego actuaron en La Voz de Cali, siendo contratados por Antonio Fuentes para grabar varios discos LP en Discos Fuentes; posteriormente organizó su propia editora musical J.C.V. Ltda. También se dedicó a la docencia musical, fue profesor de la Universidad de Antioquía durante 12 años. Organizó el grupo musical colombo ecuatoriano Andres Show y el club Maestros Cantores del INEM. Es autor del popular pasillo *Tu duda y la mía.* Otros pasillos: *Lo que el viento se llevó; Soñar sin ser amado; La pena de no verte; Madre mía; Feliz contigo.* Otros temas: *Apasionadamente*; *Primorosa*; *Jipijapa*; *Tierra querida* y *Sueña muchachita.*

Wong Cruz, Ketty Alexandra. Guayaquil, 1958. Musicóloga, etnomusicóloga, pianista. Estudió en Guayaquil en la academia de música Santa Cecilia y luego en el Conservatorio Antonio Neumane, graduándose en piano en 1983. Fue alumna de Divina Icaza, Avtandil Tabatadza e Hipólita De Lucca. Desde 1983 a 1991 estudia becada en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, graduándose en musicología. En Quito fue profesora de la historia de la música en la Fundación Zaldumbide Rosales; integró el Departamento de Investigación de la Banda Sinfónica Municipal de Quito; estudió en la Universidad de Austin, Texas, el doctorado en etnomusicología. Ex Asistente editor de la Revista Latin American Music Review.

ESCRITOS MUSICALES: *Iniciación Musical infantil,* tesis de graduación, Conservatorio A. Neumane, 1983. *Consideraciones sobre el trabajo musical del compositor Luis Humberto Salgado,* análisis, tesis de graduación Conservatorio Tchaikovsky, 1991. "Origen y evolución de la ópera", Revista *Opus,* 30, Quito, BCE; Junto con Pablo Guerrero: 1. *Consideraciones sobre la obra de: Corsino Durán,* 2. *Julio Cañar,* 3. *Estudio sobre la estructura estilística del pasillo ecuatoriano,* departamento de Investigación de la Banda Sinfónica Municipal, Quito, 1993. Directory of Latin American and Caribbean Music Theses and Dissertations (1992 - 1998), Latin American Music

Review, Volume 20: Number2: Fall/Winter 1999, University of Texas Press. The Polysemous Pasillo: Debate around Musical Construction of Ecuadorian National Identity, Tesis (masterado), Universidad de Austin, Texas, EE.UU., agosto de 1999".*

Wright, Leslie. Quito, 1938. Pianista. En su ciudad natal estudió piano con su madre, con N. Cols, y en la academia musical de Belisario Peña. Ingresó en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma y obtuvo los diplomas de piano, composición, música de cámara y órgano en 1960. Ha ganado varios concursos internacionales de música. Francisco Alexander, en su columna "Notas sobre Música" de el Diario *El Comercio* dijo: "El talento interpretativo de Leslie Wright es ecuménico: tan a sus anchas se encuentra interpretando una sonata de Prokófiev como una fuga de Bach, y si tiene preferencias (como es justo y natural que las tenga), eso no le ha impelido a convertirse en una especialista de ningún compositor determinado. Por esto sus versiones de autores que representan a los más diversos estilos, son todas convincentes".

Yanzaguano Godoy, Leopoldo. Paute (Azuay), 13-VI-1926. Clarinetista, compositor, pianista. Becado por el Concejo Municipal de su ciudad, estudia en el Conservatorio José María Rodríguez de Cuenca, graduándose con medalla de oro en 1953. En Cuenca, dirigió la Banda de la Sociedad de Obreros La Salle y las orquestas: Ecuador y Mar del Plata. Profesor del Conservatorio Rodríguez e integrante de la Orquesta Sinfónica de Cuenca. El pasacalle, *San Fernando* y el danzante *El Pingullo,* fueron galardonados en concursos. Musicalizó a varios poetas. Es autor del Álbum Musical, *Canciones para niños campesinos* (colección de cincuenta canciones infantiles), Centro campesino de capacitación de Turi, Universidad de Cuenca, 1985.

OBRAS: Pasacalles: San Fernando (L. Mary Corilé); Paute, jardín azuayo.

Pasillos: No me dejes (L. Luis Mario Aguirre Vélez); Rosa Alba: Cuenca; Romántico Tomebamba (L. Mario Aguirre V.); Malaquita y Canción.

Tema indiano: Pingullo.

Villancicos: Navidad (primer premio, 1970); Belén tuvo que ser (1977); Navidad cuencana (1978); Navidad de Amor (1979); Arbolito Navideño (1980).

Yumbos Chaguamangos. Rucullacta, Archidona, (Napo). Conjunto musical indígena fundado en enero de 1969, integrado por la familia Alvarado Shiguango; director Carlos Pascual Alvarado Narváez. Sus instrumentos musicales son: tamboriles, flautas, pingullos, violín, caparazón de tortuga, tian, calabazas, etc. Han recibido varios galardones.

Zurita Gil, Eduardo. Quito, años treinta. Organista, político y compositor. Músico autodidacta, trabajó en Radio Municipal de Quito. Se inició como organista profesional en 1966. Ha grabado 18 discos de larga duración, 16 para el sello Candil y 2 para el sello Ónix, varios de ellos reproducidos a nivel internacional. En 1973 los periodistas del espectáculo en Nueva York le nominaron El mejor intérprete folklórico hispano latinoamericano. Presidente vitalicio y fundador de la Federación de Artistas Profesionales del Ecuador (1978). Fue director de Radio Nacional del Ecuador; Director Nacional de Cultura (1988), y Presidente del tribunal de Garantías Constitucionales (1990-1993). De su autoría es el pasillo *Quito, nostalgia azul.*

3.3. Géneros y repertorios musicales mestizos.

Introducción. Géneros musicales. En el siglo XIX, en el nuevo Ecuador independiente, la clase dominante consideró al pueblo como a un grupo iletrado, constituido por sujetos pasivos, pero en el entorno urbano, lo que existió fueron pugnas de poder, luchas por el ascenso social, negociaciones. La génesis del Ecuador republicano significó profundos cambios, innovaciones, en los ámbitos: político,

cultural, económico y social. En ese "reacomodo" se reformularon las identidades colectivas, aparecieron nuevas identidades, hubo la confrontación con los otros, surgió la difícil práctica de "adaptación" de saberes, se consolidaron los géneros musicales.

Rubén López Cano considera que "los géneros musicales son construcciones sociales que dependen de las significaciones que otorgamos a la música"[542].

Para el florecimiento de los géneros musicales mestizos, pesó mucho la construcción de la nación, el regionalismo, el "sentimiento nacional", la visión etnocrática, la idea de cultura basada en presupuestos étnicos, surgieron las culturas nacionales, los géneros musicales nacionales, entendidos como:

"conjuntos cerrados de elementos culturales muy determinados que son los que al fin y al cabo definen al portador ideal e idealizado de esta cultura. Pero lo que se entiende por cultura nacional podrá llegar a aspirar como máximo a ser cultura representativa (Marti 2000:164) pero no la cultura total de la población del país. ¿Cómo se puede equiparar cultura-en el sentido holístico del término- a cultura nacional, ahora que somos más conscientes que nunca que toda nación es una comunidad imaginada? Como resulta obvio, todo esto cambia radicalmente cuando se entiende la sociedad como un conjunto de muy diferentes entramados culturales, siendo el de la cultura nacional tan sólo uno de ellos"[543].

Debemos repensar y entender a los *géneros musicales*: 1. Bajo la óptica del *canon discursivo*[544], "es decir el repertorio escrito de textos que ha representado literariamente los rasgos coreográficos, musicales y poético-literarios de determinado género musical por medio de la construcción diacrónica de un discurso estratificado por capas"; y 2. La *transculturación,* tomando en cuenta los cambios semánticos, formales, funcionales, y los *entramados culturales*, es decir, los agentes sociales, significaciones, usos, funciones, valores, etc. La idea de nación constituye un *entramado cultural* más.

Las palabras, los conceptos, son categorías históricas, cambian, evolucionan; "suenan y resuenan" distintas, según los tiempos[545]. La *transculturación,* el desarrollo, la modernización, crean contextos no cubiertos por el "léxico tradicional", se producen sobrecargas lexicológicas, préstamos dialectales; muchas palabras son interpretadas, traducidas o adaptadas[546], a veces de una manera imprecisa, ambigua, incompleta; en ellas se refleja el enfrentamiento de sociedades asimétricamente integradas[547]. Las palabras suenan y resuenan distintas, según los tiempos.

---

[542] López Cano, 2007:6

[543] Martí, 2004:12.

[544] Espinosa Spencer, Christian (2009): Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena", en TRANS # 13 Revista Transcultural de Música, 15. http://www.sibetrans.com/trans/p1/trans-13-2009 Acceso: 7 de julio del 2010.

[545] Por ejemplo, en los últimos años, en las comunidades campesinas, se han introducido los términos: luz eléctrica, radio, pilas, disco, televisión, celular, etc.

[546] *"Los términos tratan de categorías de contexto o función emotiva, sin límites conceptuales precisos"* (Belzner, 1987: 64).

[547] Soy partidario de la búsqueda de la precisión en los términos, (posición epistemológica). Es urgente una revisión y replanteamiento de la "terminología" musical latinoamericana – ecuatoriana; los músicos debemos buscar y reflexionar sobre el uso correcto del lenguaje.

La música es un arte espontáneo que bien se puede practicar, sin el conocimiento de reglas teóricas. En el Ecuador decimonónico, entre los mestizos, como resultado de la génesis de un nuevo país, el "sentimiento nacional", el regionalismo, etc., para organizar los repertorios, o para nominar a los géneros musicales, ritmos, especies o aires, se partió de "*sistemas musicales naturales o inconscientes*", se usó un "*lenguaje pre – científico*", palabras cargadas de sentidos, palabras polisémicas (de muchos significados); paulatinamente fueron proliferando nombres, con un cúmulo de supuestos, de "*realismo ingenuo";* (hay muchos conceptos aferrados al pasado, con una pesada carga histórica); luego surgió el "*sistema musical consciente*", la abstracción, la aproximación a los fenómenos musicales. Aunque es difícil liberar al lenguaje de su naturaleza confusa, ahora buscamos una terminología práctica, coherente, transparente – clara, flexible, abierta a cambios y ampliaciones. En esta búsqueda del "orden escondido", como dice Miguel Donoso Pareja, citando a Jorge Bosh: *"toda sistematización especializada, si ha de ser verdaderamente comprensible, presupone un caos inicial en el que todas las transgresiones fueron permitidas"*[548].

A partir de nombres muy genéricos: "aires nacionales", "tonos", "yaravíes", paulatinamente fueron proliferando nombres para referirse a lo que actualmente entendemos por géneros musicales. El diplomático Friedrich Hassaurek, quien vivió 4 años en el Ecuador (1861–1865), escribió:

"En el Ecuador cada casa solitaria, cada camino, cada hacienda, y a veces incluso cada quebrada, roca o árbol solitario, tienen su nombre. Una misma montaña o río puede tener nombres diferentes según sea el lugar de que se hable. Por ejemplo, el Pastaza, un río que nace cerca del Cotopaxi, se llama primero 'Callo', un poco más adelante 'Pumacunchi', después 'Cutuchi', después 'Píllaro', más adelante 'Patate', más adelante 'Baños', y finalmente 'Pastaza'. Será necesario tener en cuenta esta extraña costumbre si queremos evitarnos confusiones o malas interpretaciones"[549].

La observación hecha por Hassaurek, también es aplicable a la nominación de los *géneros musicales ecuatorianos.*

El género musical, según López Cano:

"es definido por una identidad rítmico armónica más o menos inalterable, sobre la que se desarrollan variaciones melódicas continuas. Estas últimas se realizan a partir de procedimientos generativos difícilmente reductible a un elenco cerrado de melodías-tipo (...) un mismo género o danza puede conocer varios tipos de esquemas rítmico armónicos y que, a su vez, un mismo esquema puede pertenecer a más de un género. La identificación de un género requiere mucho más de la concurrencia de una serie de rasgos formales"[550].

El género musical no es una cosa cerrada ni tangible como son por ejemplo los rasgos que identifican a una persona concreta sin que esto quite el hecho de que seamos capaces de escucharlos, interpretarlos, difundirlos, grabarlos. Los géneros musicales son dinámicos, están en constante proceso de innovación. Según López Cano:

---

548 Donoso Pareja, 1998:158.
549 Hassaurek, 1997:60.
550 López Cano, 2004:85

"Para pertenecer a una categoría (género musical) un miembro no necesita tener un número n de rasgos necesarios que sean comunes a todos los otros miembros de la categoría. El 'parentesco de familia' que requiere la categoría responde a criterios dinámicos y complejos. Las categorías no poseen prescripciones bien establecidas para la admisión de miembros. Estas son mas bien difusas, cambiantes y adaptativas. Un miembro de la categoría funciona frecuentemente como prototipo de la misma. De este modo se convierte en 'vara de medición' para la admisión de nuevos miembros" [551].

"Bartók confesó su convencimiento de que la música es una actividad mental y que la organización no está en los sonidos sino en la capacidad perceptiva del oyente"[552]. Según Sagrado Araya, a partir de "células melódicas fundamentales", surgieron ciertos patrones melódicos, o las *"tendencias melódicas de una cultura". Los autores que han estudiado "la melodía como fenómeno, le reconocen una relación con el lenguaje hablado, no solamente en cuanto a su ritmo y a sus inflexiones generales, sino que, además, cuando se trata de melodías cantadas, observan que las notas escogidas tienden a reproducir las entonaciones propias de la lengua"*[553].

Según el mismo autor: *"El término 'compás' tiene en música dos usos: uno es para nombrar el espacio entre dos barras y pertenece a la notación. El otro corresponde a la sensación de vaivén que ofrecen ciertas músicas... El actual compás de 6/8 no es otra cosa que un grupo de dos compases de 3 unidades cada uno, donde el acento más fuerte cae cada seis unidades... el ritmo es percepción psicomotora; el metro es una convención para la representación en el papel de esa percepción... la asociación de dos tetracordios es lo que crea el sentido de tonalidad y determina que una cierta nota se escuche como tónica... la percepción auditiva es aún más esquiva que la visual, ya que no puede retornar al objeto cuantas veces quiera"*[554].

Reiterando que un género musical es *"una identidad rítmico - armónica más o menos inalterable"*, al estudiar los géneros musicales, el hecho sonoro en sus niveles: *melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico, lingüístico;* es evidente que el *nivel rítmico* (percepción psicomotora), es el que con mayor facilidad nos ayuda a entender, definir o diferenciar, un género musical de otro[555].

Para la taxonomía, o la sistematización de los géneros musicales, existen varios criterios: Criterio histórico (método comparativo); criterio funcional (géneros relacionados o no, con acontecimientos u ocasiones, fiestas, ceremonias); criterio estructural musical (aspectos musicales semejantes); criterio didáctico, ideológico, etc., en todo caso, debemos interesarnos de la manera como funciona la música dentro de la sociedad. Como lo señala el maestro Julio Bueno, *"el género musical define el tipo de música respecto a su función, su ubicación o su origen"*[556].

---

551 López Cano, 1999.
552 Bartok, citado por Sagredo Araya, 1997:94.
553 Sagredo Araya, 1997:84.
554 Sagredo Araya, 1998:177 – 181.
555 En el Encuentro Internacional de estudio e Interpretación del Pasillo en América, organizado por la Subsecretaria de Cultura del Ecuador, el Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Distrito Metropolitano de Quito, CONMUSICA, etc. (Quito, septiembre de 1995), se presentaron varias propuestas de nuevos pasillos; las innovaciones generalmente fueron aceptadas, no se toleró cambios en el patrón rítmico. (En el caso del tango argentino, Piazzolla fue un gran innovador).
556 Bueno, 2010:6.

1. Géneros musicales mestizos[557].

"El cantar un sanjuanito,

No es fuerza ni obligación;

El estar con mis amigos

Me nace del corazón."

"Cantemos carnavalito

Ya que Dios ha dado vida,

No sea cosa que el otro año

Ya nos toque la partida"[558].

Generalidades. – Según Gerardo Guevara, la guitarra fue la encargada del mestizaje musical, con los acordes de ese instrumento, varió el *"ámbito sonoro de nuestra música"*, surgieron las referencias armónicas, e influyó *"directamente en el aspecto rítmico"*[559]. Muchos paradigmas[560] relacionados con el análisis musical han cambiado. La música es una actividad mental, y de todo nuestro organismo, sin olvidar los "patrones melódicos", o el "núcleo melódico"[561] como un organizador del movimiento melódico,

En estas entidades *"rítmico - armónicas", a* criterio de la gran mayoría de músicos, para su capacidad perceptiva, los instrumentos musicales que determinan el "carácter rítmico" (percepción psicomotora), definen las diferencias, marcan la velocidad, dan los "acentos", el "sabor", dinámica interna, "rasgueado" o "punteado" característico, "bordones", las "llamadas" o "toque especial", a tal o cual, "género musical", "aire", "especie" o "ritmo popular ecuatoriano", son la guitarra; y en las bandas, el *bajo, el redoblante y el bombo.*

Así como el músico barroco introducía "notas inégales", o el músico de jazz introduce en las obras musicales síncopas (swinging it)[562]; nuestro músico popular, pone en sus

[557] Ecuador es un país pluricultural, en este ensayo no se estudiarán los géneros musicales indígenas – andinos, ni de la región amazónica, tampoco lo géneros afro ecuatorianos.
[558] Coplas tradicionales. Godoy, 1993:22.
[559] Guevara, 1991:103 – 104.
[560] Por ejemplo, según Segredo Araya: "El viejo paradigma de la escala como génesis de la melodía, es insostenible. En la percepción musical está presente todo nuestro organismo. (...) *La sensación de intervalo no es un fenómeno periférico... los intervalos se integran a nivel neuronal... El círculo de las quintas como generador de las escalas es un mito... las escalas pentafónicas no son sino combinaciones de dos núcleos... La tonalidad es un fenómeno esencialmente melódico..." modo es una serie limitada de frecuencias ordenadas por razones llamadas tonos y semitonos; el lugar que ocupan los semitonos distingue un modo de otro"..."si la escala se compone de dos tetracordes (variables) no puede ser el elemento fundamental de la percepción musical*". Sagredo Araya, 1997: 25, 32, 33, 50, 59, 62, 70, 75.
[561] "Todo intervalo que presente una división aritmética es potencialmente un núcleo melódico y en base a este principio pueden hallarse otros núcleos dentro de la música". (Sagredo Araya, 1997:63).
[562] Fernández, 1989:117.

códigos o "tendencias melódicas" culturales, *apoyaturas, glisandos, mordentes, vibrato,* "ornamentaciones", "prolongaciones", que permiten asistir al "proceso de estabilización de patrones", y de "unidades coherentes"[563]. Esos "toques singulares", "bordones"; "lloraditos", "tingleaditos", "ananayes" (adornos), "mishquillas" (dulzuras), lo hacen inconfundible, y le dan a la música, personalidad, y la percepción mental del "sabor ecuatoriano"[564].

Varios estudiosos de la música ecuatoriana, confunden entre *géneros musicales*[565], *repertorios musicales*, y *bailes*, etc.; (se evidencia la transición del sistema musical natural inconsciente, al sistema musical consciente). Por ejemplo, en los estudios sobre la música esmeraldeña, o guayaquileña, infinidad de bailes y repertorios, son presentados como supuestos géneros musicales. En la provincia de Chimborazo, en la fiesta de Navidad, los bailes del tejido de cintas, de los diablitos, los curiquingues, etc., se realizan preferentemente con un "Tono de Niño" – un albazo lento (género musical), o cualquier sanjuanito (género musical); muy esporádicamente los curiquingues (disfrazados) bailan con el sanjuanito tradicional "El Curiquingue" (repertorio). Sería un error decir que "El Curiquingue", (baile y repertorio), es un *género musical.* También hay que tomar en cuenta que aunque hay "interfluencia" y no están aisladas, en la fiesta popular conviven, se mezclan indistintamente: la música indígena, con la música mestiza y la música afro ecuatoriana.

El siglo XIX, "fue el siglo del vals, la cuadrilla, la polca, el escocés, la mazurca"[566]. A géneros musicales europeos, como la "contradanza"[567], con un ritmo de bajo regular de cuatro corcheas, o el "vals", con una métrica regular de tres negras, los músicos indígenas, afroecuatorianos y mestizos, lo innovaron. De la información recopilada, se desprende que la música que se interpretó en el Ecuador, en el siglo XIX, fueron: el vals(e), la contradanza[568], el bolero(a), la polca, la mazurca, y una serie de géneros musicales "populares" mestizos.

En el siglo XIX, para referirse a la música ecuatoriana, música del país, música nacional, se usó las palabras: *"tonos – tonadas", "yaravíes", "aires nacionales",* o esporádicamente la palabra *"pasacalle"*. ¿A qué obedecen estas nominaciones? Primero, estamos hablando de una música que era considerada de segunda categoría, no era la música oficial o académica.

---

563 Sagredo Araya, 1997:91 – 110.

564 "Lloraditos, tingleaditos, ananays, mishquillas (dulzuras)", son palabras del sistema musical natural – inconsciente", tratando de elaborar un "sistema musical consciente", son palabras del léxico musical popular, sin una definición concreta, se refieren a las peculiaridades genéticas, singularidades.
"una música pertenece a un área sociocultural determinada cuando tiene relevancia social; y una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos, y determinadas funciones". (Martí 2004:10).

565 Los datos sobre los géneros musicales ecuatorianos, se basan en una serie de entrevistas y grabaciones musicales, realizadas en el marco de los seminarios organizados por el Proyecto Multinacional de Artes de la O.E.A. (Quito, 1992 – 1993), entre otras personalidades, entrevisté a los maestros: Segundo Guaña, Segundo Bautista, Gerardo Guevara, Carlos Coba, Carlos Bonilla, Paco y Gonzalo Godoy, Rodrigo Barreno, Ángel Pulgar, Abilio Bermúdez, etc.

566 Scholes, 1970:276.

567 La contradanza llegó a América en el siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia "tomó parte en la estructuración de nuevos géneros reconocidos en cada país como nacionales". (Cárdenas Duque, 1995:154).

568 Pedro Fermín Cevallos, en su obra: Historia del Ecuador, registra el baile de la *contradanza* en Riobamba, el 10 de octubre de 1835, y narra que el coronel Nicolás Váscones, Gobernador de la provincia de Chimborazo, "por la noche del segundo día de toros", ofreció en su casa *"un lucido baile, tanto por el lujo de los concurrentes, como por lo numeroso de ellos (...) Rompióse el baile antes que Otamendi entrara, y o bien por semejante razón, bien porque cuando se presentó no suspendieron la contradanza que bailaban...".* (Cevallos, VI tomo, Ariel # 92, sf:36).

Las palabras del habla cotidiana, "son casi todas polisémicas, es decir de muchos significados posibles y donde pocas veces se especifica el universo de discurso al que pertenecen"[569]. Ecuador era un país naciente, en búsqueda de identidad, en constantes pugnas regionales, sin ídolos, líderes, o paradigmas musicales propios. Casi al terminar el siglo XIX e inicios del siglo XX, se consolidan los nombres de algunos de los géneros musicales existentes e innovaciones musicales regionales; en la mayoría de los casos, se evidencia el sentimiento nacionalista de la época. En esa etapa histórica, aparecieron las primeras composiciones de los músicos que estudiaron en el Conservatorio de Quito, fundado por García Moreno (1870 – 1877). En el siglo XX, la industria discográfica, de alguna manera propició la sistematización o diferenciación de los géneros musicales. Las primeras grabaciones de música de compositores ecuatorianos, eran procesadas en el extranjero, muchas veces se omitió la designación del género musical correspondiente, en las etiquetas de los discos se ponían términos genéricos como: "aire nacional", "tono serrano", etc.; con la creación de la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima – IFESA, Guayaquil, 1946; y el auge de la radiodifusión, se incrementó la difusión de la "música nacional", la música de los compositores llamados "populares". Surgió la necesidad de diferenciar y sistematizar los géneros musicales.

Como lo señala Christian Spencer Espinosa[570], en el *canon discursivo* de los géneros musicales, se evidencia la "apología del mestizaje y exaltación de la nacionalidad", se da énfasis al origen, la "autenticidad y etnicidad" de los géneros. Excluyendo otros relatos del canon discursivo, por medio de especulaciones esencialistas o discursos ficcionales, se ha alimentando el imaginario cultural de lo ecuatoriano. Debemos diferenciar entre discursos realistas y ficcionales, *"para conocer la producción de significados, sobre todo a través de una lectura crítica de las aparentes formas neutrales de articulación de los discursos, que pasaron a ser consideradas representaciones históricas de contenido ontológico, epistemológico e incluso ideológico"*[571]. Por medio de especulaciones de carácter etnicistas y esencialistas[572], en el imaginario cultural ecuatoriano, a través de los discursos vinculados con los "nuevos" géneros musicales y sus danzas, se trató de consolidar las ideas de autenticad, nacionalidad y lo mestizo. "Los diferentes géneros musicales han sido utilizados como emblemas de distintos sectores sociales que se identifican con la música, la letra, los compositores o intérpretes".[573] Tomando en cuenta los *procesos de transculturación*, los *entramados culturales*, tenemos que repensar los géneros musicales. Hay que reformular su estudio, con una visión cultural más amplia y real y no con parámetros etnicistas o esencialistas. La cultura, no es sinónimo de sociedad o ethnos. La realidad global, la dinamia sociocultural, ahora elimina fronteras.

Organización de repertorios. Antiguas nominaciones: Tonos, Aires Nacionales, Yaravíes, como criterios para la organización del repertorio musical.

---

[569] Sagredo Araya, 1977:77.

[570] Espinosa Spencer, Christian (2009): Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena", en TRANS # 13 Revista Transcultural de Música, 15. http://www.sibetrans.com/trans/p1/trans-13-2009 Acceso: 7 de julio del 2010.

[571] White 1992: 12.Citado por Spencer, 2009:1.

[572] En el plano ideológico, el *esencialismo filosófico*, cree que la *esencia* precede a la *existencia* — lo que hace que "un ser sea lo que es", o que "hacen aquello que hacen porque son lo que son".

[573] Alonso Bolaños, 2008:133.

Los repertorios (repertorium, inventario). Se manifiestan o diferencian por la edad, sexo, profesión, modo de ejecución; etc. Para descubrir el sistema de un repertorio, conviene detectar "*las constantes que se dan en los giros melódicos, en los intervalos, en las direcciones predominantes, en la relación del lenguaje con la entonación y cosas similares...* ". La palabra "estilo", tal vez es la más adecuada para clasificar el conjunto de estas variables. "*El estilo es una especie de constante de escogencias frente a un cúmulo de alternativas posibles*"[574].

1.1. Los Tonos. Posiblemente el origen de esta palabra está en el sistema medieval de *toni o modi eclesiásticos.* A partir del siglo XVII, los "tonos humanos", en España y sus colonias, en el ámbito secular, fueron el género musical más importante y difundido, por extensión, en varios países hispanoamericanos, las canciones populares del siglo XIX, eran nominadas con las palabras "tono" o "tonadas". En el caso del actual Ecuador, en antiguos documentos, se mencionan repertorios nominados como: "tonos a lo humano", "tonos a lo Divino", "tono de Niño", "tono de Abago", "tono del Costillar", "tono triste", "tono de oración", "tono serrano", etc.

El tono, en el área andina, es un criterio para la clasificación del repertorio musical, está identificado con la estructura melódico – rítmica y no con la tonalidad[575]. El tono está vinculado con la situación social, un contexto, con cierto espacio y tiempo.

El "tono" es definido como *"modelo melódico – rítmico, que desempeña la función de un signo simbólico en la transmisión social de la información: Esa definición abarca dos aspectos básicos de la categoría del tono, que se condicionan mutuamente: el aspecto musical (el modelo melódico – rítmico) y el metamusical (significativo)";*[576] como símbolo solamente tiene ese valor. (En el proceso de la comunicación, buscar significados en un sistema musical, es tarea compleja). El *tono*, en el siglo XIX, tenía como sinónimos, las palabras: *Aires Nacionales*, y *Yaravíes*; estas son palabras que ayudaron a la transición, del "sistema musical natural – inconsciente", al "sistema musical consciente". A inicios del siglo XX, en el catálogo de *Discos Favorita* entre otras grabaciones se encuentra el tema: "Mis Deseos, *tono serrano* con guitarra, cantado por Pancho Suárez".

1.2. Aires Nacionales. Para referirse a cualquier música popular latinoamericana, en cada uno de nuestros países, se usó los vocablos: "aire nacional", "aire del país", "aire antiguo", "aire popular".

1.3. El Yaraví. (Antigua nominación para organizar repertorios). Durante el siglo XIX, indistintamente, para referirse a cualquiera de los repertorios o géneros musicales ecuatorianos, también se usó las palabras "yaraví" o "triste". Por ejemplo, la obra: "Yaravíes Quiteños", de Juan Agustín Guerrero (ca. 1818 – 1886), contiene 28 partituras, con cantos religiosos, un "jaguay" (ritual indígena de cosecha), el "San Juanito", albacito, dos cúxnicos, yaravíes, un baile de los indios de Quijos, un amorfino, el "Alza que te han visto", etc. El mencionado autor sobre el *yaraví* escribió:

---

[574] Vila, 1989:3 – 9.
[575] La asociación de dos tetracordios es lo que crea el sentido de tonalidad.
[576] Gruszczynska, 1995:21.

"El yaraví no tiene nada de fantástico ni hermoso, por lo contrario, es tan natural y sencillo como un suspiro, y falto de reglas músicas; no es más que la repetición de dos o tres frases melódicas, de donde resulta la monotonía, por un solo tiempo, y sin más novedad que unas pocas notas que se alteran para variar la expresión; pero lo cierto es, que para el quiteño no hay mejor música de corazón que el yaraví, con él llora o se divierte, y entre un yaraví y una ópera italiana, él está siempre por la música de su país; y no le falta razón, porque es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia, y parece que sus acentos melancólicos son aún los vínculos del amor para con su patria.

Hay algunos que por darse de ilustrados, y sin saber en lo que consiste su demérito lo desprecian; pero esto no prueba sino que obran por lo que oyen a los extranjeros (...)"[577].

Géneros musicales mestizos. Actuales nominaciones:

2.1 El yaraví *(harahui, haraví, yarahue).* El yaraví, es un género musical regional, de la extensa zona andina, posiblemente de origen precolombino[578]. Inicialmente fue un canto interpretado en las labores agrícolas y reuniones familiares; hasta que se transformó en un canto lastimero, elegíaco, fatalista; a veces tierno, sentimental, con poesía amorosa. De metro binario compuesto (6/8), su agógica (ritmo - percepción psicomotora), es muy lenta *(movimiento larghetto).* La rítmica de base es: *negra, corchea, 3 corcheas / negra, corchea, 3 corcheas.* El yaraví criollo ecuatoriano, en tonalidad menor, finaliza con una coda, en "ritmo de albazo", nominada por los músicos populares, con los nombres de: *mambo o fuga.*

Según Luis H. Salgado (1903 - 1977):

"No obstante ser el yaraví una especie de balada indo - andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario y con el primitivo nombre de haravec, distinguimos en aquel, dos tipos: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple, 3/4)[579]*. Aunque ambos son de carácter elegíaco y de movimiento larghetto, se diferencian no solo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborigen es*

---

[577] Guerrero, 1984:12.

[578] Harahui (Yarahue, yaraví): *"Dentro de la nutrida variedad del arte musical inkaiko, el yarahue es, sin disputa, el que se destaca en forma de sutiles insinuaciones al corazón, por su carácter eminentemente sentimental y amoroso, como que su inspirador peculiar es el mismo amor, en un grado de pasión delirante, unas veces, y de endechas febriles en otras.*

El canto criollo, surgido en la época colonial bajo la denominación de "yaraví", no es más que un derivado del quechua harawi, con cierta levadura española (...). En cuanto a su estructura, el yarahue y no jarahui, como equivocadamente se le denomina, es semejante a la wanka pues, su forma binaria o ternaria, sus compases, su ritmo y su estilo, casi no varían. Su única diferencia con la wanka, estriba en el carácter muy tierno y sentimental que trasunta y en sus letras cuyo contenido poético canta exclusivamente al amor, en sus diversas Fases.

Los antiguos peruanos cantaban el yarahue, durante las labores agrícolas, como *en los esparcimientos caseros y fiestas familiares. Cuando los trabajos campestres se ejecutaban lejos de los centros poblados, la comitiva que se encaminaba de retorno, se detenía a descansar en un sitio apropiado llamado "yarahuina-pata" (lugar donde se canta el yarahue) y ahí se lo entonaba, entreverándolo necesariamente con el baile y los vasos de chicha. Y así hasta llegar a la casa, donde la fiesta se prolongaba, a veces hasta las horas de la madrugada siguiente. La costumbre descrita no se deja de practicar hasta el presente".* Caballero, 1988: 227, 229, 232-234.

[579] Actualmente el yaraví criollo se escribe en compás de 6/8.

pentafónico menor, mientras que criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala menor y aún diseños cromáticos"[580].

Según el Dr. Juan Guillermo Carpio Muñoz, ex Director del Instituto Nacional de Cultura del Perú, y autor de un estudio sobre el yaraví de Arequipa - *"Capital peruana del Yaraví"*, las características actuales del yaraví peruano son: 1. Género musical y canción mestiza. 2. Se lo interpreta con el acompañamiento de una sola guitarra. 3. Siempre canta un dúo masculino. 4. No hay yaravíes instrumentales. 5. La guitarra y las voces dialogan. 6. La temática es idílica, amor - muerte, con letras exageradamente dramáticas, con visión fatalista. Un ejemplo, el yaraví: "*Testamento de Melgar"*[581]. 7. No terminan con la parte alegre (tondero peruano, o albazo ecuatoriano). 8. Comparado con el yaraví ecuatoriano, el yaraví peruano actual, es más libre, ad líbitum. La marcación del yaraví ecuatoriano es más rígida y regular[582]. El guitarrista peruano Manuel Ercilla, amplía la información: *"En la zona norte del Perú: 'Trujillo, Lambayeque, Chiclayo, Piura (...), al yaraví lo llaman 'triste', ese yaraví termina con fuga de tondero. El tondero, es muy parecido al albazo ecuatoriano; el tondero comparado con el albazo, en su velocidad [tempo], en la marcación, es un poquito más lento; se diferencia por tener unos 'bordones' y ornamentaciones propias"*[583].

Por lo expuesto, y como conclusión a varios ejemplos analizados, es evidente la gran analogía e interfluencia entre el yaraví peruano y el yaraví ecuatoriano. Actualmente el yaraví ecuatoriano, se da mayores libertades, es canción vocal o instrumental, lo interpretan por igual, al menos en grabaciones o presentaciones artísticas: solistas, dúos, tríos, masculinos, femeninos; se lo canta muy poco en el ámbito familiar; en Ecuador hay yaravíes instrumentales (discos interpretados por el P. Jaime Mola; Milton Page - J.D. Feraud, Olmedo Torres, Paco Godoy, etc.). Desde las primeras décadas del siglo XX se registran grabaciones de yaravíes. En el catálogo de *Discos Favorita* de Guayaquil, (ca. 1912 -1918), encontramos los yaravíes: "Los Ayes del Guayabo"y "Las Quejas", interpretados por Banda del Batallón Vencedores, N. 1. En el Catálogo de la *RCA Victor, discos impresos para la República del Ecuador (1913)*, se registran los yaravíes: "El Curuchupa", "El Desterrado", "La Pobreza", "El Agraviado", temas interpretados por la Orquesta Victor; y "Las Ilusiones, yaraví con guitarra", interpretado por el Dúo Martínez – Dougart[584].

Conviene registrar una singular costumbre vigente, observada en Quito y Riobamba, en ceremonias fúnebres, en templos católicos o funerarias; pequeños ensambles o conjuntos instrumentales (órgano o acordeón, violín(es), clarinete(s), trompeta(s), al final de la ceremonia religiosa, o en el cementerio, luego de los cantos litúrgicos, y alguna Marcha Fúnebre del compositor Antonio Nieto (preferentemente la marcha "*Catacumbas*"), acostumbran entonar cantos profanos, algún yaraví *("Despedida",*

[580] Salgado, 1952:3; y Salgado, 1989:92.
[581] Tiene relación con el poeta y patriota peruano Mariano Melgar (1790 - 1815). Comprometido con la sublevación de Pumacahua, murió fusilado.
[582] Entrevista realizada por M. Godoy, Quito, 20 de noviembre de 1996.
[583] Entrevista realizada por M. Godoy, Silver Spring, MD., 14 de mayo de 1998.
Con Manuel Ercilla, en varias programaciones hemos tocado indistintamente, música de compositores ecuatorianos o peruanos; musicalmente, son muchas las analogías o coincidencias que nos unen e integran.
[584] Catálogo de Discos Favorita, Fondo Histórico del Banco Central del Ecuador. Citado por Guerrero Gutiérrez, 2002:553-560.

de Ulpiano Benítez; *"No me Olvides"*, de Cristóbal Ojeda); el danzante "Vasija de Barro"; o el Fox Incaico *"Collar de Lágrimas"* de Ruperto Romero y Segundo Bautista. En la zona rural de la provincia de Chimborazo, en San Andrés, Químiag, Calpi, camino al cementerio, en el sepelio, la banda del pueblo interpreta el tradicional yaraví *"La Paloma - o - La Palomita"*.

Del yaraví (en compás de 6/8), al variar el tempo - la velocidad metronómica, el nivel rítmico, derivan, en orden ascendente: el danzante; la tonada; el carnaval (Guaranda, Chimborazo); tono de Niño; el albazo; capishca azuayo; la bomba; y el yumbo.

Para el yaraví, el tempo, la cifra metronómica[585] aproximada es: negra con punto = 42.

Para el danzante, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 48.

Para la tonada, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 74.

Para el Carnaval de Guaranda (Carnavales Bolivarenses), el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 88.

Para el Carnaval de Riobamba (Carnavales Chimboracenses), el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 96.

Para el Tono de Niño (Azuay, Chimborazo), el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 96.

Para el Albazo, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 102.

Para el Capishca Azuayo, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 110.

Para la bomba del Chota (género musical afroecuatoriano), el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 116.

Para el yumbo, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 124.

2.2. El danzante. 1 El danzante, es un género musical, canción mestiza, producto de la innovación de antiguas danzas indígenas; vigente preferentemente en la región andina. En el desarrollo de la obra musical predomina la tonalidad menor, tiene metro binario compuesto; se escribe en compás de 6/8. En la percepción psicomotora (ritmo), se capta lo que se representa por una nota larga, seguida por una nota corta, tradicionalmente llamado "ritmo trocaico". El tempo, la cifra metronómica, aproximada es: negra con punto = 48. Por varias décadas, por lo menos hasta fines de los años cincuenta del siglo XX, se usó indistintamente, y hasta como sinónimos, las palabras *yumbo o danzante*; es a partir de la difusión internacional del danzante

[585] Las cifras metronómicas que incluiré en este ensayo, son las que actualmente se usan, especialmente en grabaciones. Fueron elaboradas conjuntamente con Paco Godoy.

"*Vasija de Barro*", que tenemos un paradigma, antes, era un género musical de poca importancia.

2 La palabra *danzante, tushuy, ángel huahua*, tiene relación con un "disfrazado", un personaje indígena que danza o baila en las fiestas andinas de: Pujilí (Cotopaxi); Salasaca (Tungurahua); Yaruquíes, Cacha, San Vicente (Chimborazo); Amaguaña (Pichincha); Socarte, Cañar (Cañar), etc., este personaje, luce una vestimenta especial.

2.3. El yumbo. La palabra *yumbo (yumpu)*, es polisémica, significa: *danzante*, bailarín, saltador, brujo *(yáchaj)*, curandero, bebedor de *ayahuasca*, yerbatero, *danzante* guerrero; indio de guerra, disfrazado que participa en varias celebraciones festivas. Fue el indígena que habitaba en zonas aledañas a Quito, en los bosques de las estribaciones de ambas cordilleras andinas[586]. La *provincia de Yumbos* es mencionada por varios cronistas e historiadores, como por ejemplo, por el Capitán *Hernando de la Parra*[587].

Juan Lobato, padre del primer compositor quiteño, Diego Lobato de Sosa Yarucpalla, uno de los primeros vecinos de Quito, recibió de Francisco Pizarro, *"la encomienda sobre los indios de los Yumbos, de Chillogallo, Cotocollao y Angamarca"*[588].

En 1548 hubo un enfrentamiento entre Niguas y Yumbos, es la llamada "Guerra de Canzacoto", posiblemente esto motivó a Cieza de León a describir a los Yumbos como "indios de guerra"[589]. En la anónima "Relación de los Indios que hay en la provincia de los Yumbos y pueblos que en ella hay" (1582), se mencionan los siguientes pueblos: *Nuestra Señora de Gualla, San Juan de los Niguas, Llulluto, Nanical, Alambí, Camoquí, Cachillata, Zarabullo, Napa, Alaquí, y Canzacoto. "Desde esta ciudad de Quito al pueblo de San Juan de los Niguas, de la encomienda de Carlos Salazar, que es el postrer pueblo del corregimiento de los Yumbos, hay 18 leguas; es camino para la Bahía de San Mateo donde están al presente los negros, y desde dicho pueblo de los Niguas a la dicha Bahía de San Mateo y asiento donde residen los dichos negros, hay 30 ó 35 leguas que desde esta ciudad hasta; a dicha bahía hay 50 leguas, 2 más o menos"*[590].

---

[586] Hubo dos grandes grupos: 1. Los Yumbos que habitaron la banda sur del río Guayllabamba (Yumbos septentrionales); y 2. Los Yumbos que ocupaban la zona de los afluentes del río Blanco, (Yumbos meridionales). La provincia de los Yumbos, sus comunidades, llegaban hasta las costas del Pacífico. "Los Yumbos tuvieron como vecinos a dos grupos étnicos, cuyo radio de acción parece haber interpenetrado con el territorio Yumbo. Los Niguas que se concentraron en dos zonas diferentes: en el norte, y colindantes con los Yumbos septentrionales, Bolaniguas o San Juan de Niguas, y en el Sur, Coca Niguas cerca de Yambe. El segundo grupo fue el de los Colorados, cuyo territorio estuvo situado cerca de los ríos Toachi y Quinindé". (Rueda Novoa, 2001:29)

[587] *"Fundada la villa de Quito (...) Era menester de acabar de pacificar la tierra, y Parra fue uno de los capitanes que bajo el mando de Ampudia emprendió la persecución de Rumiñahui por los* Yumbos *y luego por Quijos: 'Yo fui a las provincias del* Yumbo, *partes muy montuosas y fragosas, donde con grandes trabajos y trasnochadas prendimos ciertos hijos de Atabalipa y otra mucha gente".* Historia del Ecuador, Salvat Vol. 3, Quito, Barcelona, 1980:112

[588] Tomado del Libro Primero de Cabildos de Quito, tomo I, descifrado por José Rumazo González, Archivo Municipal, Quito, p. 27.

[589] Rueda Novoa, 2001:29.

[590] Ponce Leiva, 1992:324-331.

Según Miguel Cabello de Balboa, "la región de los yumbos a la que se refiere Cieza se extendía al oeste de Quito, hasta el mar"[591] y especifica que no toda la gente entre Quito y la Costa son Yumbos. Según Ronald D. Lippi:

"...En la parte septentrional del país de los yumbos, se ha podido ubicar los pueblos desaparecidos de Alambi, Ilambo y Cachillacta, con mucha seguridad, y los pueblos de Nanegal Antiguo y Bolaniguas de una manera aproximada... Ilambo probablemente corresponde al asentamiento grande con un impresionante conjunto de tolas al norte del caserío de La Armenia...El pueblo de Bolaniguas no fue propiamente de los yumbos sino de sus vecinos hacia el oeste, los niguas..."[592].

Los Yumbos fueron vecinos de los Colorados y los Niguas. En el Memorial Impreso sobre Esmeraldas, Pedro Vicente Maldonado, menciona que *"los habitantes Yumbos pasaron la mayor parte de su tiempo fuera de sus pueblos por tener sus sementeras lejos, donde se ocupan de rozar y plantar tierra, recoger los frutos y llevarlos a vender a Quito..."*[593].

Desde el siglo XVIII, a los *quijos*[594] suele llamarse "yumbos". En 1773, el jesuita Bernardo Recio menciona que toda la tierra baja y cálida se llama "adonde los yumbos". Posteriormente el nombre de *yumbo*s fue extendido a todos los grupos indígenas del Oriente ecuatoriano que hablan quichua[595]. El inglés William Bennet Stevenson, sobre su viaje de Ibarra a Baeza, a inicios del siglo XIX, dejó este testimonio: *"Me acompañaron seis indios de Quito y cuatro indios yumbos. Estos últimos viven el valle que hay entre Quito y Baeza, y frecuentemente traen a este lugar piñas, bananas, yucas, camotes, además de otras frutas y vegetales. Los yumbos fueron nuestros guías..."*[596].

En la actualidad, en el Barrio La Magdalena de Quito, coincidiendo con la celebración católica de la Navidad, los indígenas del sector se disfrazan de yumbos, realizan un ritual, la "yumbada" y participan del "yumbo bailana". También en la provincia de Chimborazo, en la temporada navideña, hasta carnaval, hay indígenas que se disfrazan de "yumbos" (selvícolas con una lanza de chonta), y bailan en los Pases de Niño. Frank Salomon[597] sugiere que esta temporada "bien pudo haber estado asociada

---

[591] Jijón y Caamaño, ed., OBRAS DE MIGUEL CABELLO DE BALBOA, VOL.1, Quito, Editorial Ecuatoriana, pp. 62 y ss. Citado por Bravomalo de Espinosa, 2006:210.

[592] Ronald D. Lippi, EL REDESCUBRIMIENTO DE LOS PUEBLOS YUMBOS, en NUEVA HISTORIA DEL ECUADOR, Vol. 2, Quito, Corporación Editora Nacional, 1983. P. 73-74. Citado por Bravomalo de Espinosa, 2006:210.

[593] Citado por Rueda Novoa, 2001:29.

[594] La región de los *Quijos*, se encuentra situada en la parte occidental de la provincia de Napo, comprende parte de los cantones Napo y Quijos: Archidona, Loreto, Puerto Napo, Tena, Baeza, el Chaco, Papallacta, San Francisco de Borja, al sur y sureste está limitada por el río Napo; al norte, y noreste por el río Coca.

[595] Oberem, 1980:32

[596] W. B. Stevenson, 1994:442.

[597] Frank Salomon, sobre los yumbos dice: *"La palabra yumbo en su aceptación moderna, es término genérico y más que ligeramente despectivo. Se aplica a cualquier miembro de cualquier etnia tropical o selvática. Es más comúnmente usada para designar a la gente de la montaña de la cuenca amazónica, particularmente los Quijos. En el moderno folklore quichua de la sierra está asociado con la idea del 'natürmensch', una persona feroz, vanidosa, impulsiva, imperfectamente socializada y con cierto dominio de los poderes mágicos.*

Por el otro lado, en el siglo XVI no era un nombre de arquetipo cultural, sino un vocablo Etnológico, que se refería a los nativos de los flancos occidentales del volcán Pichincha. La distinción entre Yumbos y Quijos es bastante clara en Cieza (1553):

'Entre este pueblo de Panzaleo y la ciudad del Quito hay algunas poblaciones a una parte y a otra en unos montes. A la parte del poniente (sic) está el valle de Uchillo y Langazí, adonde se dan, por ser la tierra muy templada, muchas cosas de las que escribí en el capítulo de la fundación de Quito, y los naturales son amigos y

con la temporada de mayor tránsito sierra-montaña[598]" y que fueron estratagemas para cubrir sus antiguos ritos y fiestas.

Yumbo y danzante son palabras con muchos significados (palabras polisémicas), propias del lenguaje cotidiano; sin una especificación del discurso al que pertenecen. Conviene recordar que entre los mestizos, a veces, *yumbo* o *danzante*, son términos peyorativos[599]. Esta realidad ha contribuido para que estos vocablos causen confusiones.

El yumbo se consolidó como género musical, en los años sesenta del siglo XX, para ello contribuyeron entre otros aspectos, la grabación del "yumbo" tradicional "*Apamuy Shungu*" (Dame el Corazón). El Coro de la Universidad Central de Quito, en los años setenta y ochenta del siglo XX, propició la difusión de este género, en su repertorio incluía entre otros temas, el yumbo "*wawaky*", de Gerardo Guevara, y el yumbo tradicional *"Apamuy Shungu"*, arreglo coral del maestro Guevara. Entre las bandas institucionales, es conocido el yumbo *"Bombo y Bomba*", de Ángel Pulgar. En la provincia de Chimborazo, algunos campesinos cantan el yumbo *"Linda Golondrina"*.

El yumbo, es un género musical, canción y baile "mestizo"; es un producto innovado de antiguas danzas indígenas, erróneamente se cree que su origen y vigencia corresponden a la región amazónica u oriental, los yumbos (repertorios) conocidos, más bien son tradicionales o de compositores de las provincias andinas. Tienen metro binario compuesto, se escriben en compás de 6/8; la percepción psicomotora (ritmo), capta lo que se representa por una nota corta, seguida por una nota larga, conocido como ritmo "*yámbico"*[600]. El tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 124.

2.4. Tonada.

"San Pedro se divertía

---

confederados. Por estas tierras no se comen los unos a otros ni son tan malos como algunos de los naturales de las provincias que en lo de atrás tengo escrito. Antiguamente solían tener grandes adoratorios a diversos dioses según publica la fama de ellos mismos. Después que fueron señoreados por los reyes ingas hacían sus sacrificios al sol, al cual adoraban por Dios.
De aquí se toma un camino que va a los montes de Yumbo, en los cuales están unas poblaciones, donde los naturales de ellas son de no tan buen servicio como los comarcanos a Quito, ni tan domables, antes son más viciosos y soberbios; lo cual hace vivir en tierra tan áspera y tener en ella, por ser cálida y fértil, mucho regalo. Adoran también al sol, y parécense en las costumbres y afectos a sus comarcanos; porque fueron, como ellos, sojuzgados por el gran Topainga Yupangue y por Guaynacapa, su hijo.
Otro camino sale hacia el nacimiento del sol, que va a otras poblaciones llamadas Quixo, pobladas de indios de la manera y costumbres destos". Salomon, 1980:111-112.

[598] Salomon, 1980:128-129.

[599] Por ejemplo, a la mujer que se maquilla mal le dicen: "pareces yumba"; a los glotones les dicen: "comes como danzante", etc.

[600] Luis H. Salgado, en su ensayo "Música Vernácula Ecuatoriana. Microestudio", señala: "Danzas genuinamente haliolátricas y preincásicas son el yumbo y el danzante. Las células rítmicas de la primera (yumbo) son esencialmente *trocaicas*, es decir, constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto, sometidas al compás binario compuesto y en movimiento *allegretto vivo*. En cambio el danzante, si bien se encuentra ubicado dentro del mismo compás, difiere en su célula, pues, su ritmo es *yámbico*, esto es, constituido por un valor corto y otro largo (a la inversa de la anterior) y de movimiento más tranquilo, pero pesante". (Salgado, 1989:92). Esa era la manera de conceptualizar al yumbo y danzante, en los años cincuenta del siglo XX. Con esta visión teórica, Carlos Bonilla compuso su célebre "yumbo" Atahualpa. Ahora, la conceptualización, es a la inversa, se dice: el yumbo tiene células rítmicas *yámbicas*, y el danzante células rítmicas *trocaicas*.

Tirando piedras abajo,

Mientras tanto, Dios decía:

Estate quieto, ¡carajo!"[601].

Su nombre tiene relación con la "tonada" española. En Ecuador, al igual que en otros países, hay indicios de que inicialmente el vocablo "tonada", sirvió como base para la clasificación del repertorio musical "popular". La tonada, es un género musical mestizo, de danza con texto, en tonalidad menor. Es una derivación del "danzante" (género musical); en la estructura rítmica básica, tienen igual métrica - compás binario compuesto (6/8). Desde el punto de vista melódico, la tonada ha configurado giros propios; su movimiento, es más rápido que la del "danzante"[602]. La tonada ecuatoriana, tiene cierta familiaridad con la zamacueca o cueca chilena.

La temática literaria de la tonada es muy amplia, abarca temas idílicos, picarescos, lastimeros, etc.; algunas coplas tradicionales, encajan perfectamente en sus melodías, por ejemplo, en la tonada "La Naranja", con música atribuida a Carlos Chávez Bucheli. En la provincia de Chimborazo, entre los indios y mestizos, la tonada tiene gran acogida y difusión[603].

El tema español "Caramba", al menos en lo literario, se adaptó a la tonada tradicional chimboracense conocida con el nombre de *¡Ay, Caramba!,* atribuida a Rodrigo Barreno. Según la tradición oral, se dice que los indígenas de esa provincia cantaron está tonada, luego de la Batalla de Gatazo, junto a los ejércitos liberales de Eloy Alfaro; la palabra "caramba(s)", a veces es sustituida por la interjección "carajo(u)".

Para la tonada, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 74.

2.5. El Carnaval.

"Las campanas dicen dan.

Las mujeres dicen den.

---

[601] Copla tradicional cantada preferentemente con la tonada "La Naranja", o el "Ay, Caramba".

[602] Según Luis H. Salgado: "Por el tinte y la estructura, es la 'tonada', algo semejante al yaraví criollo: diferenciándose de este por su ritmo de compás binario y porque su complemento estructural finaliza en una peroración movida chispeante".

[603] Son emblemáticas y muy populares las tonadas chimboracenses: Ay, Carambas (Gallegos Runa Micani), tradicional, atribuida a Marcial Salas y Rodrigo Barreno. (Por testimonio del propio maestro Rodrigo Barreno, la música de esta tonada, es tradicional); Los Cachas, de Marcial Salas y Rodrigo Barreno. Héctor Abarca, es autor, compositor, entre otras, de las tonadas: Tu Ausencia (Ausencia); Primor de Chola; Me Dejas sin Corazón; El Tonadero. Sergio Bedoya, es autor, compositor de las tonadas: Corazón, Corazón. Gonzalo Badillo, es autor, compositor de la tonada El Runaucho.
En 1997, los oyentes de varias emisoras riobambeñas, proclamaron "Canción del Año", a la tonada "Tu Ausencia", del compositor Héctor Abarca, tema interpretado por el Dúo Ayala Coronado. La audiencia de *Radio Quitumbe* de Quito, en 1998, también le otorgó a esta tonada, similar distinción.
La tonada "Tu Ausencia" ("Tu ausencia me mata / y llanto me desgarra el alma / Tristeza que llevo / Y el alma de dolor se muere / Malaya mi suerte, mi sino es sólo es un tormento / tormento que mata de dolor mi vida..."), originalmente fue grabada por Segundo Bautista, en los años sesenta, su regrabación e inusitado éxito, coinciden con la crisis económica de fines del siglo XX y la fuerte ola migratoria hacia el extranjero.
En Quito, en esa época, en una actuación, por pedido del público, el Dúo Ayala Coronado repitió la tonada "Tu Ausencia", cuatro veces.

Más me gustan las campanas

Porque dan sin que les den"[604].

En lo musical, el carnaval mestizo está vinculado con los cantos carnavaleros y la copla, esta es la época para recordar las coplas tradicionales de los mayores, y es el espacio para crear nuevas coplas, improvisar versos, cantar el contrapunto. Las provincias de Bolívar y Chimborazo, tienen varias melodías carnavaleras, que sirven de base, para el canto de las coplas. Algunos mayores recuerdan que, en épocas pasadas, los mestizos jugaban el carnaval con "la diversión de máscaras", cascarones de cera de colores con agua perfumada. Hoy son populares los globitos de caucho o "bombas", llenas de agua, la espuma "carioca".[605]

En muchas casas de familias mestizas, los días de Carnaval, se reúnen a *"jugar carnaval"* con agua y "*polvo*"[606] (maicena, o harina[607] de trigo, a veces con huevos), y en algunos pueblos, incluso usan miel, sustancias que son colocadas en la cabeza del rival, para luego culminar en la noche, en reuniones festivas, en las que, de tiempo en tiempo y al calor de los tragos, se cantan carnavales (versiones mestizas), que se caracterizan por tener gran variedad de coplas, llegando en ocasiones, a formarse grupos, entre hombres y mujeres, dándose inicio al canto del *contrapunto o contrapunteo*[608], es decir, el uno "pincha o pica" y el otro se defiende: "amor se paga con amor; desdén con desdén...". El carnaval es la gran fiesta de la unidad familiar.

El carnaval, como género musical mestizo, está emparentado con el yumbo, es un género musical regional de danza con texto, propio de las provincias andinas de Bolívar y Chimborazo, de preferencia se lo interpreta en la época de carnaval - meses de febrero o marzo. El tambor, la guitarra, el acordeón, animan este canto, cuyos textos lo constituyen una gran cantidad de coplas, muchas de ellas tradicionales. El carnaval tiene metro binario compuesto, se escribe en compás de 6/8. Al pasar los años, el tempo de este género, ha ido aumentando. Actualmente, el tempo, la cifra

---

604 Copla tradicional.

605 En Alemania, en carnaval, fue y es popular la "Danza de los Toneleros" y el "Salto del Carnicero", que consiste en sumergirles en una piscina, o en la "Fuente de Marienplatz", a los nuevos socios, quienes son bautizados con agua. *(Fahre, Der Karneval, Colonia, 1953).* Quizá esta costumbre influyó en nuestro país.

606 Sobre la antigua costumbre de jugar con polvo o harina, tengo el siguiente dato: "Antonia Bucal le siguió una querella al cacique "[Apolonio (Ascencio) Pasto Tigsilema, cacique de Calpi] en 1765, por agredirle cuando coincidencialmente cruzó la puerta 'de la Bucal en que se celebraba una fiesta y botaron harinas. El cacique ingresó furioso y golpeó con su bastón, incluso quebró el arpa con que estaban alegrando". Archivo Histórico Juan Félix Proaño de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Núcleo de Chimborazo. Citado por Ulloa, 2009:27.

Eugenio Espejo, en Primicias de la Cultura de Quito N 5, menciona el juego del carnaval "constituido en mojar y ensuciar a todo el mundo", este anuncio se publicó el jueves 1 de marzo de 1792: "Avisos Interesantes. Demos por noticia particular aquello mismo de que este pueblo está instruido. Luego se verá en lo que consiste la novedad. En uno de los días inmediatos al carnaval, mandó el M.I.S. Presidente D. Luis Muñoz de Guzmán se publicase bando prohibitorio del juego acostumbrado en estos días. En efecto, un pueblo que su juego constituido en mojar y ensuciar a todo el mundo le llevaba hasta el furor, se obtuvo de él, y sustituyó en su lugar la diversión de máscaras, que el mismo M.I.S. Presidente había permitido para esas tardes y noches de los días de carnaval. La practicó, pues, Quito, conyugal regocijo, buen orden y generalidad....". Espejo, tomo III, 2008:165.

607 La costumbre de jugar con polvo o harina, tal vez tiene su origen en la fiesta francesa de Ste. Barbe (Santa Bárbara, 4 de diciembre). En los liceos, hasta ahora, los jóvenes "juegan" lanzándose harina. *Informante: Antropóloga Helene Grinberg, Quito, 3 de febrero de 1993.*

608 En España se llaman "cantos de porfía o cuantre", o "desafíos" de *los troveros* murcianos, o de los *bertsolaris* vascos. "...en Ibiza [España] suelen desarrollarse con el enfrentamiento entre hombre y mujer, que improvisan sus versos mientras se acompañan con un tamborcillo, y defienden a los del sexo a la vez que intentan ridiculizar al contrario". (Pardo, 1981:33).

metronómica aproximada es negra con punto = 88 (Carnaval de Guaranda) o negra con punto = 96 (Carnaval de Riobamba).

2.6. Albazo *(Capishca azuayo o cuencano, bomba del Chota, Tonos de Niño, zamba).*

2.6.1. Albazo. Género musical regional de danza con texto, de metro binario compuesto 6/8, de movimiento moderado, preferentemente en tonalidad menor.

En España, principalmente en la zona de Valencia y Murcia, existe las *"albaes, equivalentes a las alboradas de otras regiones, ya que son canciones de amor que sirven para despertar a la amada, aunque no se deben confundir con la despertá, que tiene el mismo propósito, pero colectivo y multitudinario, pues se toca para despertar a un pueblo con motivo del inicio de sus fiestas, al igual que se toca diana en otras regiones"*[609].

Las raíces o el origen de la rítmica del albazo, están en el yaraví, el fandango, y especialmente la zambacueca, *(zamacueca, mozamala o zanguaraña),* por lo tanto, está hermanado, o hay interfluencia, con: la cueca chilena, la zamba argentina, la marinera peruana[610], etc. Al igual que el pasillo, la difusión de la zambacueca, se inició a inicios del siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia americana. El inglés Ernest Charton, de su visita a Ecuador en 1862, escribió:

"...no es nada raro ver a un fraile olvidar su sotana o bien arremangándosela hasta las rodillas, para mostrar con que gracia y con que flexibilidad ejecuta las figuras de la zamacueca"[611].

La rítmica de base del *albazo*, es una derivación del yaraví, pero en otro tempo (más ligero, y alegre).

La palabra *"albazo*", tiene relación con la "alborada", es una música preferentemente interpretada en las madrugadas, por las *bandas de pueblo*, en las fiestas populares, romerías, al rayar el alba, para anunciar la fiesta, al igual que la "*despertá"* española, su función es "despertar a un pueblo". Albazos de antología son: *"De terciopelo Negro, Si tú me Olvidas, o, Tierra Querida"*, de Jorge Araújo Chiriboga; *"El Huiracchurito - Qué Lindo es mi Quito"*, de Humberto Dorado Pólit, etc.

---

[609] Pardo, 1981:34.

[610] 1. La "marinera" peruana, en el aspecto rítmico, en el rasgueado de la guitarra, en el tempo, es muy parecida al albazo ecuatoriano - hay "interfluencia"; puede ser en tonalidad mayor o menor. 1. La "marinera norteña" es alegre, ligera; en cuanto a la canción, consta de dos partes: los "versos" propiamente dichos; y la "fuga" - un pequeño coro. En los intermedios de la canción (estribillos), se dicen los "dichos" o frases picarescas y graciosas que animan el tema musical. 2. La "marinera limeña", en tono mayor, es muy parecida a la "norteña", la diferencia está en la estructura de la letra, consta de tres partes: "marinera"; "resbalosa"; y "fuga"; las tres partes son cantadas, y están relacionadas. 3. La marinera serrana, generalmente es en tonalidad menor, es más lenta, termina con una fuga de wayno.

2. El "tondero" peruano, también está emparentado con el albazo ecuatoriano, aunque su agógica (ritmo) es un poco más lento. El tondero, es en tonalidad menor, está definido por el "bordón", por los "bajos"; su estructura literaria, consta de tres partes: "versos", "dulce", y "fuga". (Entrevista realizada al guitarrista Manuel Ercilla).

3. En Ecuador tenemos el albazo "Así se Goza" (repertorio), atribuido a Ricardo Mendoza. Al menos el texto del mencionado albazo, se origina en la marinera tradicional arequipeña: "La Traidora", intérpretes: "Los Dávalos", arreglos: Benigno Ballón Farfán (Arequipa, 1892-1957). Texto: "Para qué me acariciabas, me acariciabas, me acariciabas // Ay traidora, teniendo dueño // Como dicen que no se goza, / que no se goza, que no se goza // Ay, se goza, mejor que el dueño / Dame de tu boquita / de lo que comes, de lo que comes, de lo que comes // Como dan las palomas a sus pichones //.

[611] Citado por: Guerrero Gutiérrez, s.f.: 22.

(Para el albazo, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 102).

El *albazo*, según la región y otros elementos, opta por los nombres de: *capishca azuayo, bomba del Chota, y Tono de Niño.* Conviene señalar que el término albazo, es el más aceptado, y tiende a generalizarse en todo el Ecuador.

En el segundo lustro de los años setenta, con mucho éxito continental, la cantante "Claudia de Colombia" (Gladis Caldas Méndez, Bogotá, 1950), grabó[612] los albazos ecuatorianos: "Dolencias" (Víctor Valencia. Álbum "Romance Suramericano", 1977) y "Amarguras (Pedro Echeverría. Álbum "Enamorados", 1978).

2.6.2. El albazo, en la provincia del Azuay, es también conocido con el nombre de *"capishca cuencano, capishca azuayo".* El capishca se caracteriza por la singular manera de acompañar con la guitarra, también es en tonalidad menor. Uno de los más famosos, es el tema musical: "*Por eso te quiero Cuenca*", de Carlos Ortiz Cobo. El tempo aproximado, la cifra metronómica del capishca azuayo es: negra con punto = *110.*

2.6.3. En el Valle del Chota (provincias de Imbabura y Carchi), la *"bomba del Chota"* (género musical afroecuatoriano), está hermanada con el albazo-mestizo, por ejemplo, las bombas: *Pasito tun, tún,* bomba atribuida a Mario Diego Congo; *Zenaida*, bomba tradicional; *Río Chota* de Humberto Torres; *Tumbatú tun, tun* de Mario Godoy, etc. El tempo aproximado, la cifra metronómica de la *bomba del Chota* es: negra con punto = 116. Generalmente se escriben en compás de 6/8.

Segundo Luis Moreno, entre otras "danzas de negros" del Chota recopiló: "La Bomba", y "Zamba Lora Copetona", ambas obras [bombas] escribió en compás de 6/8, y movimiento "allegro". Sobre la bomba "Zamba Lora Copetona", dijo: "esta danza de los negros del Chota – como toda la música de la raza de color – posee un ritmo muy elegante, por efecto de las síncopas que la caracterizan"[613].

(Hay otras bombas como: *Mi lindo Carpuela*; *Una lágrima*; *Palabras de Amor*, de Beatriz Congo; etc., que son *bombas del Chota* emparentadas con la *cumbia* colombiana, en compás partido. En estos casos, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 102).

2.6.4. En las provincias de Azuay, Cañar, y Chimborazo, hermanados con el albazo, están los "*Tonos de Niño*", repertorios interpretados por las bandas de música, en las procesiones navideñas o "Pases del Niño", o por los maestros de capilla, en los templos católicos, en la época de Adviento; tienen la misma métrica, son en tonalidad menor,[614] su tempo es más lento que el *albazo*, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 96.

---

[612] Claudia de Colombia también grabó los pasillos: Faltándome Tú (Carlos Falquez), Tú Duda y la Mía (Julio César Villafuerte), Lamparilla (Luz Elisa Borja Martínez, Miguel Ángel Casares) y el danzante: Vasija de Barro, (atribuido a Benítez Valencia).
[613] Moreno Andrade, 1996:58-59.
[614] Información facilitada por Paco Godoy.

2.6.5. Zamba. Aunque es un término prácticamente en desuso, conviene señalar que algunos músicos de Quito y Riobamba, hasta los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, al actual albazo, lo llamaban "zamba". El mejor ejemplo musical vigente, es el albazo "*El Maicito*", atribuido al compositor quiteño Rubén Uquillas Fernández, integrante del *Dúo Los Riobambeños.* El Texto de esta canción inicia con los versos: "zamba, zamba zamba, / los rayos del sol...". En las etiquetas de algunos discos, al tema *El Maicito*, todavía lo mencionan como "zamba".

Las palabras son cambiantes. La nominación "albazo", va ganado terreno y aceptación. Por la carencia de una sistematización, he detectado que varios músicos ecuatorianos y profanos, encuentran la mayor confusión, en la diferenciación entre el actual "albazo" y el "aire típico", o entre zamba y chilena.

2.7. Aire típico (Alza, capishca chimboracense, chilena, guara cuencana, rondeña).

2.7.1. El "aire típico"[615], es un género musical de danza con texto, es un baile alegre, picaresco, de pareja suelta. En este género predomina la tonalidad menor, se lo escribe generalmente en compás de 3/4, pero también en 6/8. Con este nombre se lo conoce preferentemente en la región andina. Su origen posiblemente está en los antiguos fandangos. Según Luis Humberto Salgado: "Parece que la fusión de estos dos ritmos [yumbo, danzante] trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados; combinación que culminó en la verdadera danza criolla de espíritu vivaz, denominado aire típico". (Para el aire típico, la cifra metronómica, el tempo aproximado es: negra = 174).

2.7.2. La base rítmica del "alza", es igual a la del "aire típico". En su repertorio predomina la tonalidad mayor, con el estribillo que modula en tonalidad menor. Para Luis H. Salgado, "[el alza] se distingue por sus caprichosas alternativas rítmicas que muchas veces presenta aspectos de birritmia"[616]. Según varios músicos: "*El mejor ejemplo de Aire Típico, es el 'Alza que te han Visto*[617]*'*", (se refiere al tema, al repertorio serrano). Marcelo Beltrán, en su artículo: "Ritmos Ecuatorianos en Guitarra", opina: "*(el Alza)... es muy parecido (si no el mismo) al aire típico.*"[618] El aire típico y el alza serrano, tienen el mismo tempo (negra = 174).

El viajero francés, Alejandro Holinski, (1851), escribió:

"*Las danzas nativas han seguido a la guitarra en su proscripción. La polca, el vals, la cuadrilla, reemplaza al picante amorfino y el voluptuoso alza que te han visto*"[619].

---

[615] Con los datos facilitados por informantes calificados (con experiencia, prestigio), he tratado de agrupar y buscar la figuración rítmica básica, la "cadena aditiva", o sistema al cual se avienen figuraciones rítmicas desprendidas de una matriz. Debo destacar que sobre un mismo género musical, a veces hay opiniones radicalmente opuestas. Los mayores conflictos se generan con: el albazo, el aire típico; los capishcas regionales; el yumbo y el danzante. Conviene recordar que el género musical "tiene un carácter relativo, elástico, en algunos casos llegan a sustituirse recíprocamente..."

[616] Salgado, 1989:92.

[617] Friedrich Hassaurek, quien vivió en el Ecuador, entre 1861 y 1865, en su obra: "Cuatro Años Entre los Ecuatorianos", escribió: "los negros son de una inventiva mayor que la de los blancos y los cholos, quienes no pueden ir más allá del lento y monótono 'alza que te han visto'". Hassaurek, 1997:313.

[618] Beltrán: 1991:37.

[619] Holinsky, 1960:313–319.

2.7.3. En la región andina, en la provincia de Chimborazo, especialmente en la zona rural, se canta el "Capishca chimboracense - La Venada, (Taruga)", composición musical en tonalidad menor, con versos quichua – español.

La singularidad regional de estos repertorios está dada por el "glosado" o "rasgueado" o acompañamiento de la guitarra, su mejor referente es el capishca "La Venada"[620]. Este género regional (capishca chimboracense de la zona rural), es análogo al "Aire Típico". El tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 160. (tempo "moderato").

En la actualidad, la melodía del canto de *La Venada*, especialmente entre los indios, sirve de base para infinidad de estrofas que narran historias familiares o comunitarias, los textos pueden ser en quichua, español, o versos mixtos. En algunas versiones de este canto, cada estrofa termina con un verso constante: *Dius míu, (Dios mío); ay, carajú [ay, carajo], caramba*[621], etc.

2.7.4. "Chilena", *"Chilena" (zamacueca, zambacueca, mozamala o zanguaraña).* Género musical de danza con o sin texto. Es otro de los nombres usados por los músicos populares, para referirse a algunos antiguos "Aire Típicos".

Para Según Luis H. Salgado:

"La Chilena es, en honor a la verdad la zamacueca importada del país de la Estrella Solitaria [Chile], pero con la modalidad típica de nuestra música popular"[622].

Desde las primeras décadas del siglo XIX, la zamacueca, fue un baile muy en boga en Sudamérica, también era conocido con el nombre de chilena. En Latinoamérica, en el siglo XIX, el sentimiento nacionalista y seudo patriotismos, propiciaron la proliferación de nombres, para un mismo género musical regional. Así, por ejemplo, en el Perú, era muy popular en baile de la chilena, a raíz del conflicto bélico con Chile, el poeta Abelardo Gamarra (El Tunante), *"sugirió declarar a esta danza como el baile nacional, rebautizándole con el nombre de marinera, en homenaje a la Marina peruana que luchaba en la guerra del Pacífico"*[623].

En el primer catálogo de discos ecuatorianos "Favorita" de Guayaquil, Ecuador, (ca. 1912 -1918), de una muestra de 136 discos grabados, se mencionan: 7 chilenas: "Ciento Cincuenta Pesos", "Rosita y Mosquita", "Panchita y Carmela", "Lolita", temas interpretados por la Banda de Artillería Bolívar N. 1; "Blanca Enma Judith", "Mi Negra Serrana", y "Mi Negra Victoria", temas interpretados por la "Orquesta Favorita, Guayaquil".

Son muy conocidos los aire típicos: "Elé La Mapa Señora" (La Mapa Señora); tradicional; "Viva la Comadre" (El Moro, Moro), de Manuel María Espín; "Las Quiteñitas" (Fin de Fiesta), de Carlos Bonilla; "Si no puedo Olvidarte", de Armando

---

620 La Venada, es un antiguo capishca tradicional chimboracense.

[621] La tonada tradicional chimboracense: "Ay, Caramba", atribuida a Rodrigo Barreno, es el mejor ejemplo de la persistencia literaria del antiguo canto y repertorio español, llamado el *"Caramba"*.

[622] Salgado, 1989:93

[623] Estenssoro, Juan Carlos: Perú. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Tomo 8, SGAE, Madrid, España, 2001:734.

Hidrovo; etc. Algunos músicos viejos, nominan a los mencionados repertorios, con el nombre de "chilenas".

Algunos aires típicos antiguos, llamados "chilenas", tienen un tempo más lento, la cifra metronómica aproximada es: Negra = 168.

2.7.5. En la provincia del Azuay, para referirse a los "aire típicos", algunos músicos usan el nombre de *"guara"*[624].

El compositor ecuatoriano, Luis H. Salgado, *"cree que impropiamente a los aires típicos se les llamaba cachullapis y reconoce que algunos los denominaban también rondeñas"*[625]. Segundo Luis Moreno, proponía que la *"rondeña"*[626], se convierta en el "símbolo distintivo del país".

2.8. Sanjuanito *(San Juan, Sanjuán, San Juanito).* El sanjuanito es un género musical binario simple (2/4), danza con texto, estructurado en tonalidad menor, de mucha aceptación, especialmente en la región andina.

Aunque no hay datos concretos, algunos autores creen que el sanjuanito fue una danza ceremonial indígena y su origen estaría en la antigua celebración del Inty Raymi, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio, en homenaje a San Juan.

Existen sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros usan en el nivel melódico, una escala anhemitónica - pentatónica, o una escala diatónica. Los sanjuanitos indígenas, especialmente de Imbabura[627], Pichincha – Cayambe, Chimborazo, tienen distintas métricas, son muy diferentes al convencional sanjuanito mestizo, difieren en la

---

[624] Información facilitada por los músicos cuencanos: Marcelo Bustos, ex integrante del Conjunto Los *Locos del Ritmo*, y ex percusionista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca; Arturo Sack, saxofonista, y Luis Torres Gómez, compositor y director de orquesta. (Al solicitarles ejemplos de "guaras", me mencionaron varios "aire típicos"). Entrevista, Washington, DC., julio del 2000.
Guara, fue el nombre usado para mencionar a balsas navieras del golfo de Guayaquil, o también son los tablones "que se acomodan verticalmente en la... popa y en...proa" de estas embarcaciones. (Andrés Baleato, Monografía de Guayaquil, escrita. Guayaquil, Imprenta de la Nación, 1887)

[625] Salgado, citado por Guerrero Gutiérrez, 1997:60.

[626] Alejo Carpentier, citando a Curt Sachs, al referirse a los "fandangos", escribe: *"El fandango, con sus variaciones, la malagueña, la rondeña, la granadina y la murciana, que recién llegaron a Europa en el siglo XVII, remontan sus orígenes a los 'Reinos de Indias' americanos".* Carpentier, 1988:53.

[627] El diplomático Friedrich Hassaurek, quien vivió en Ecuador, entre 1861-1865, escribió: "...las fiestas de San Juan que se celebran en esta provincia [Imbabura] con mucha pompa y entusiasmo. Para los indios en especial, estas fiestas producen un profundo regocijo. Es la semana más feliz del año (...) En una de las calles me encontré con un grupo de hombres vestidos de un atuendo muy extraño. Algunos de ellos tenían coronas de grandes plumas sobre sus cabezas según era la costumbre indígena antigua. Estaban vestidos con unas batas largas, con pañuelos o mandiles (nuestros mandiles normales no son conocidos aquí) atados a sus hombros y cayéndoseles por la espalda. Estaban encabezados por unos hombres disfrazados de mujeres que llevaban un atuendo bastante soberbio. Todo el grupo llevaba en las manos arcos de madera cubiertos con encajes y adornados con flores. Les acompañaba una orquesta formada por un grupo bastante burdo de guitarras y violines. La banda toco una especie de contra – danza que consistía en diferentes figuras musicales. Primero bailaban en las calles y después en la plaza. Toda la semana de San Juan está dedicada a la diversión y la parranda (...) dejé a los danzantes y crucé la plaza, siguiendo mi camino a través de todo el pueblo. En los suburbios vi grupos de indios divirtiéndose en grupos pequeños. Llevaban atuendos muy festivos. Bailaban todo el tiempo y sólo paraban para seguir bebiendo. Incluso los que tocaban las flautas iban bailando con el grupo, dando suaves vueltas, inclinándose a un lado y saltando en un pie para mantener el paso. Otros acompañaban la música con canciones monótonas y poco agradables. Otros bailaban solos en la vía. Era extremadamente chistoso ver a un indio solitario en el camino, en su ridículo disfraz, bailando y cantando sin compañeros que lo observaran". Hassaurek, 1997:295-296

rítmica, los modos de tocar los instrumentos, el rasgueado o rasgueo de la guitarra, las danzas, coreografías, la diversidad de movimientos, usos rituales, etc.

El sanjuanito mestizo es un género festivo que a su vez tiene otros subgéneros. La forma de marcar el sanjuanito mestizo imbabureño, el rasgueado de la guitarra, es diferente del sanjuanito mestizo de Pichincha o Chimborazo. Es necesario profundizar los repertorios, las categorías estilísticas, para entender las filiaciones genéricas.

Según Luis H. Salgado:

"La forma binaria simple de esta danza [sanjuanito], en compás de 2/4 y en movimiento allegro moderato, va precedida por corta introducción (con substratum rítmico) que a la vez sirve de interludio a sus dos partes, con respectivos ritornellos"[628].

Hay "interfluencia" entre el sanjuanito mestizo y el "huayno peruano - boliviano"; no es una derivación exclusiva y directa del huayno; tampoco creo que nació en San Juan de Ilumán - Imbabura, o en San Juan Bautista de Chambo - provincia de Chimborazo, como lo señalan algunos autores. El sanjuanito, al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso de innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales. En los "procesos" musicales, culturales, no hay espacio para la "generación espontánea", ni para la dádiva.

En los sanjuanitos mestizos, es evidente la influencia de la música europea, especialmente en los diseños cromáticos. Aunque estoy en el campo de la especulación, en el siglo XIX, en el proceso de innovación del sanjuanito mestizo, hubo una fuerte influencia de la contradanza[629] europea en compás de 2/4.

En el sanjuanito se traduce la sicología de nuestro pueblo, paradójicamente los ecuatorianos *"nos alegramos con una música triste"*; bailamos alegremente con el sanjuanito *"Pobre Corazón"* (Pobre corazón entristecido/ ya no puedo más soportar...). (Para el sanjuanito, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 114).

2.9. El pasillo. Género musical, sistema rítmico de danza, canción y baile criollo de pareja entrelazada. Su origen es multinacional[630], se gestó en el siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia Sud Americana. El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos, sociales y culturales, tanto en los niveles: melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico, y lingüístico. El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación, donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del waltz, el bolero español, con el yaraví andino y otros elementos de la idiosincrasia regional.

---

[628] Salgado, 1989:92.

[629] Recomiendo leer el artículo: *"Rasgos de la Identidad Musical en América Latina y el Caribe tras la óptica de la Contradanza"*, escrito por la musicóloga Rocío Cárdenas Duque. Quito: IADAP, 1995.

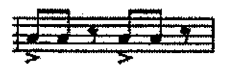
[630] El *pasillo* tiene origen multinacional, al igual que el *tango* que se originó en el área cultural del *Río de la Plata* (Uruguay y Argentina); o el *huayno*, de la zona actualmente ocupada por territorios de Perú y Bolivia.

Inicialmente este género se llamó “El Colombiano(a)”. Con el nombre de *Colombia*, durante las primeras décadas del siglo XIX, se denominó a los países que conformaron lo que históricamente se llamó *La Gran Colombia.* No es posible determinar el sitio exacto donde nació el pasillo, tampoco es posible encontrar su “partida de nacimiento”, el proceso de “interfluencia” e innovación del “pasillo”, duró varias décadas. El nombre de pasillo, se debe a la forma como se bailaba, *“con pasos cortos y rápidos”*.

Inicialmente, el pasillo fue un género musical bailable, de “pareja entrelazada”, propio de los estratos populares, que rápidamente fue ganando espacio, por ser un “baile de pareja unida”; surgió como una respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla. Los primeros pasillos, por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro, sin partituras, a través de la tradición auditiva.

Hay partituras de pasillos ecuatorianos, que datan de fines del siglo XIX; posteriormente apareció el “pasillo canción”. Las bandas de música, en los siglos XIX y XX, propiciaron la difusión y primeras grabaciones de pasillos.

En el siglo XIX, hubo pasillos instrumentales bailables, preferentemente en tonalidad mayor. El pasillo se bailó en Ecuador, hasta los años cincuenta del siglo XX. Desde el punto de vista estructural, el pasillo, como sistema rítmico de danza, usa un ritmo de base:



La métrica del pasillo, actualmente también usa la forma: dos corcheas, silencio de corchea, corchea, y negra. El pasillo ecuatoriano, se escribe en compás de 3/4, generalmente su estructura responde a la forma: A – B – B; a veces A – B – C, con introducción o estribillo de 4 a 8 compases, es decir, *“construido en esquemas bistróficos o tristróficos, en donde sus partes van precedidas y continuadas por introducciones o interludios instrumentales”*[631]. Ahora predominan los pasillos en tonalidad menor. En la melodía de varios de ellos, se evidencia la pentafonía andina con notas de paso o “píen”, o la eptafonía, con base pentafónica.

El pasillo se encuentra vigente en Ecuador, Colombia, parte de Venezuela (región andina – Estado de Táchira, parcialmente el Estado Lara, Mérida[632]), México[633] y Costa Rica (pasillo guanacasteco). Sin duda, es en Ecuador donde mejor se adaptó, llegando a convertirse en un género musical emblemático.

Para el pasillo serrano, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 96. Para el pasillo costeño, el tempo, la cifra metronómica aproximada[634] es: negra = 114.

---

[631] Bueno, 2010:7.

[632] Información facilitada por el musicólogo Walter Guido. Quito, septiembre de 1995.

[633] En Latinoamérica son muy conocidos los pasillos mexicanos: El Lírico (Ancló la embarcación de tu tristeza...) del compositor Luis Felipe Bermejo; Luz De Luna (Yo quiero luz de luna...) de Álvaro Carrillo; Imploración (Dios, dame valor para arrancar del corazón este cariño...) de Luz Celiana Tirado.

[634] Ejemplo de pasillo costeño: “Guayaquil de mis Amores”; ejemplo de pasillo serrano, “Sendas Distintas”. Ahora, al menos en las grabaciones, la velocidad metronómica, el tempo, tiende a unificarse a: negra = 114.

2.10. El pasacalle. Género musical de danza con texto, baile de pareja enlazada, de metro binario simple (2/4), generalmente en tonalidad menor. Hay "interinfluencia" (relación dinámica, aportes mutuos, fusión), entre el pasacalle ecuatoriano [melodías y armonías de la región ecuatorial], con el pasodoble español[635], la polka (polca), europea[636], la polca peruana[637], el corrido mejicano[638]. (No hay vinculación directa con el antiguo pasacalle español[639], de metro ternario). La polka fue un género musical en boga, en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX. La influencia del *pasodoble*, fue a través la discografía, el cine, y del repertorio español interpretado por las bandas, especialmente en las corridas de toros y en las retretas. La influencia del *corrido* mejicano, se dio en la primera mitad del siglo XX, a través del cine y la discografía. El pasacalle, se usa preferentemente para: animar verbenas, corridas de toros y a las comparsas que participan en desfiles, en las fiestas urbanas y rurales del Ecuador.

La palabra pasacalle era un vocablo que servía para referirse en general, a la música mestiza ecuatoriana. En los años cuarenta del siglo XX, luego de la guerra con el Perú de 1941 y la mutilación territorial de 1942; el terremoto de Ambato de 1949; y el auge de la radiodifusión ecuatoriana; la antigua "polka", alcanzó su propia personalidad, convirtiéndose en el *"Pasacalle Ecuatoriano"*, en la canción que canta a las ciudades, al terruño, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, al perdido orgullo nacional. En oposición a los formales, marciales, y ceremoniosos "himnos oficiales" de las ciudades (himnos de carácter marcial), el pasacalle se convirtió en el "Himno Popular"[640] de muchas urbes. Como ejemplos se pueden mencionar los pasacalles: *Guayaquileño (madera de guerrero), del compositor Carlos Rubira Infante; La Chola Cuencana* de Rafael Carpio Abad; *El Chulla Quiteño*[641], de Alfredo Carpio; *Riobambeñita*, de Guillermo Vásquez Pérez; *Romántico Quito*, de César Baquero; *Soy del Carchi*, de Jorge Salinas; *Ambato Tierra de Flores*, y *Altivo Ambateño* de Carlos Rubira Infante; etc. En este género predomina la tonalidad menor. El pasacalle, sirve preferentemente para: animar verbenas, corridas de toros, desfiles, y a grupos de comparsas que participan en las fiestas urbanas y rurales de Ecuador. En los cosos

---

[635] *"Paso doble (pasodoble). España. Danza, baile, música incidental o música de concierto de carácter marcial, escrito en compás de 2/4, con tiempo más movido que la marcha, pero no precipitado. Tradicionalmente se considera a ser interpretado por bandas militares para que los ejércitos marchen al paso, fijándose su velocidad en torno a 120 o 140 pasos por minuto, lo que corresponde al ritmo de la marcha militar acelerada o de paso ligero – el paso redoblado reglamentario de la infantería se fija en 2 pies de longitud y 110 pasos por minuto, y el paso regular o marcha lenta es de 66 por minuto, según Lacal. (...)'pieza musical para marcar el movimiento de una tropa, de una procesión, etc. Se usa en todo género de música, hasta en el religioso, pero generalmente es ejecutada por bandas militares o charangas. En ellas pueden combinarse toques especiales de corneta, tambores, etc.".* (Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Tomo 8, SGAE, Madrid, España, 2001, pág. 502).

[636] Por ejemplo, la polka europea: *"Barrilito de Cerveza"*. (Polka, polca, apócope de polaca. En la segunda mitad del siglo XIX, la polka tuvo gran acogida, las bandas de música fueron las encargadas de su difusión).

[637] Por ejemplo, la polka (polca) peruana: *"La Cholita" – (Clolita, no te enamores.* Muchos creen que este tema musical es un pasacalle ecuatoriano.

[638] Por ejemplo, el corrido *"Jalisco"*.

[639] "Pasacalle (paseo). España. Forma de música instrumental utilizada sobre todo en el período barroco. Se basa en la variación continua sobre un bajo que normalmente realiza un movimiento armónico I – IV – V – VI, en un ritmo ternario". Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Tomo 8, SGAE, Madrid, España, 2001, pág. 483.

También en España, en los siglos XVII, XVIII, el pasacalle era el preludio de las canciones, interpretadas en la guitarra o grupo de acompañamiento. "Muchas veces, éste se limitaba a una fórmula cadencial básica del tipo I-IV-V-I. Por medio de ésta, el cantante se introduce en el modo – tono de la canción. El pasacalle también tenía la función de ritornello: era reintroducido de vez en vez entre porciones largas de la letra". Citado por López Cano, 2004:81

[640] La mayoría de ciudades ecuatorianas tienen su "himno popular", en "ritmo" de pasacalle; la populosa Guayaquil, Loja, la Provincia de Manabí, tienen sus "himnos populares", en ritmo de pasillo.

[641] El Chulla Quiteño fue grabado por Luis Alberto Valencia, para Discos Ecuador, en 1947.

taurinos, en las fiestas de Quito - diciembre, las fiestas de las "Flores y Frutas" de Ambato - Carnaval, las Fiestas de Independencia de Riobamba - 21 de abril, etc., en las corridas de toros urbanas y rurales, las bandas institucionales o las bandas de pueblo, acostumbran animar la "Fiesta Brava", alternando: pasodobles españoles o pasodobles de compositores ecuatorianos, como por ejemplo, el conocido tema "*Sangre Ecuatoriana*", y un extenso repertorio de pasacalles ecuatorianos.

El Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, desde 1988, por las fiestas de Quito (fines de noviembre, primeros días de diciembre), organiza el "Festival del Pasacalle", con la participación de destacados artistas ecuatorianos. La primera edición de este festival se realizó en el Teatro Bolívar, bajo la coordinación del Señor Rodrigo Leguísamo, participaron: Gonzalo Benítez, Dúo de las Hnas. Mendoza Suasti, el saxofonista Olmedo Torres[642], Conjunto Los Barrieros, Dúo de los Hnos. Yépez y el Conjunto de Paco Godoy[643].

(Para el pasacalle, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 140).

Relacionado con el *pasacalle, la polca y el pasodoble*, para evidenciar las preferencias que tenían nuestros músicos, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, conviene conocer, por ejemplo, que el compositor y director de bandas Carlos Amable Ortiz (1859 - 1937), compuso 7 polkas. En el primer catálogo de discos ecuatorianos "Favorita" de Guayaquil, (ca. 1912 -1918), de una muestra de 136 discos grabados, se mencionan: 67 pasillos; 47 valses; 43 "canciones"; 17 marchas; *13 polcas*[644]; 12 pasodobles (Paso Dobles)[645]; 10 habaneras; 9 danzas; 7 chilenas; 5 boleros; 5 jotas; 4 bambucos; 4 himnos; 4 tonos serranos; 3 barcarolas; 2 yaravíes; 2 tangos argentinos; 2 mazurcas; *1 polca jocosa; 1 polca schotish*, etc.[646] En los años treinta del siglo XX, en la Estación El Prado de Riobamba, para Discos El Prado, entre otros temas se grabó *la polka Proezas del Matón*, de Remigio Romero Cordero y Edmundo Sierra, interpretada por el *Trío Los Bohemios*.

---

642 Olmedo Torres, al descubrirle entre el público al acordeonista Gonzalo Godoy, solicitó su participación musical.

643 En presentaciones, superando el viejo formato de acompañamiento de guitarras y requinto, el conjunto a Paco Godoy innovó los marcos musicales de música popular ecuatoriana, al añadir a las guitarras: sintetizador, acordeón, bajo eléctrico y batería.
El conjunto de Naldo Campos, (Discos Onix, Guayaquil), desde los años setenta incluía en su ensamble de grabaciones, al organista Carlos Regalado, al baterista Julio Lalama, y esporádicamente al saxofonista Lucho Silva o al arpista Gonzalo Castro. Campos tocaba el requinto y el bajo eléctrico, las guitarras tocaban Pedro Chinga y Lucho González. En escenarios, la música popular ecuatoriana, era acompañada por pequeños ensambles de guitarras y requinto.

644 En ese catálogo constan las polcas: "Grasiella", interpretada por el Cuarteto de cuerdas *Silva, Moreno, Villafuerte y Mendoza*. "Dos Canarios", "Conchita", y "La Campanilla", grabaciones interpretadas por la Banda del Batallón Vencedores N. 1; "Amar en Secreto", Banda del Regimiento de Astillería Bolívar N. 1; "Puntos Suspensivos", polca con guitarra cantado por Aquiles Rivas; "Las Hijas de María" polca con guitarra cantado por Pedro S. Sandoval; "La Ofrenda", polca con guitarra cantada por Landívar y Galarza; "Mi Negra Victoria", polca Shotisch interpretado por la Orquesta Favorita de Guayaquil, etc. (Catálogo de Discos Favorita, Fondo Histórico del Banco Central del Ecuador. Citado por Guerrero Gutiérrez, 2002:554-558).

645 En ese catálogo constan los pasodobles (paso dobles): "Viva Guayaquil", interpretado por el Dúo de acordeón y guitarra integrado por Rocafuerte y Poveda; "Viva El Carchi", interpretado por la Banda del Batallón Vencedores N. 1, "Al Oriente Paso de Vencedores", interpretado por la Banda del Regimiento de Artillería Bolívar N. 1; "Rusia y Japón", "Sol y Sombra", "Año Nuevo", "Tomasito", paso dobles interpretados por la Orquesta Favorita, etc. En el catálogo de Discos de la RCA Victor (1913), constan los *paso dobles:* "Chimborazo", "Ymbabura", Tungurahua" y "Salamandra", temas interpretados por la Orquesta Victor. En los títulos de estas canciones, nótese el uso de lugares geográficos, ciudades, provincias, montes: *Guayaquil, Carchi, Rusia, Japón, Chimborazo, "Ymbabura"*. Posteriormente se compondrán varios pasacalles dedicados a las ciudades del Ecuador. (Catálogo de Discos Favorita, Fondo Histórico del Banco Central del Ecuador. (Citado por Guerrero Gutiérrez, 2002:554-560).

646 Archivo Sonoro N.- 4, p. 44. Nótese que no se menciona el término pasacalle.

2.11. Fox incaico. Es un género musical, canción, vigente en el Ecuador, desde los años veinte del siglo XX. Es una innovación musical del "fox trot" americano, de metro binario, (4/4). En algunos fox incaicos ecuatoriano, a decir de los músicos populares, es audible el "sabor nacional", especialmente en el nivel melódico, donde predomina la pentafonía andina.

Uno de los primeros fox incaicos que impactó en Ecuador, fue "*La Bocina*", del compositor cañarejo José Rudecindo Inga Vélez, compuesto en 1928, y grabado ese mismo año, en Estados Unidos de América, por la Orquesta Madriguera, dirigida por el Maestro Paúl Whitman.

Otros fox incaicos de antología son: "*El llanto de la India*" de Rudecindo Inga Vélez; "*Collar de Lágrimas*" de Ruperto Romero Carrión y Segundo Bautista Vasco; *"Adoración Incaica"* de Julio Cañar; "*Allá te Esperaré*" de Humberto Saltos, etc.

Con el antecedente que en el Perú también hay canciones que tienen el ritmo de "fox incaico", varias veces, algunos músicos ecuatorianos han discutido sobre la conveniencia o no, del nombre "fox incaico"; incluso han propuesto otros nombres: "incaico", "yaraví shimmy incaico", etc. En todo caso, el "fox incaico", sigue vigente en Ecuador.

3. Organización de repertorios. Actuales nominaciones genéricas: Saltashpa, cachullapi, capishca, como criterios para la organización del repertorio musical.

Las palabras: *saltashpa, cachullapi, capishca, zapateado, "chicha", "chichero"*, "rockola", "rockolero"[647], en algunos sectores, erróneamente son considerados "géneros musicales". Hasta los años noventa del siglo XX, especialmente en el mundo discográfico, hubo una tendencia a multiplicar los nombres[648], incluso de "supuestos géneros musicales"; también hubo compositores que hicieron propuestas rítmicas[649]. En varias regiones geográficas, un mismo género musical, en ocasiones ha sido nominado con diferentes apelativos. Algunos músicos y profanos, para nominar a ciertos repertorios de la música popular ecuatoriana, preferentemente interpretada en fiestas y bailes, usan indistintamente los quichuismos genéricos: "saltashpa", "cachullapi", "capishca", o los vocablos *"chicha", "chichero"*, o el término español "zapateado". A través de estos vocablos, se evidencia una actitud peyorativa hacia la música mestiza ecuatoriana.

3.1. Saltashpa. – Es una palabra español – quichua, compuesta por los vocablos: "saltar", y "ashpa" (allpa) = tierra; se relaciona con el acto de bailar alegremente "saltando sobre la tierra".

3.2. Cachullapi. Posiblemente este nombre deriva de los vocablos: 1. "cachupinada", "Reunión de gente, en que se baila y se hacen juegos"[650], 2. "Reunión de gente cursi";

---

[647] Los estilos: chichero, rockolero, cumbia andina, tecno cumbia, serán tratados en otro capítulo.
[648] En el catálogo de Discos Favorita (ca. 1912), por ejemplo se menciona el tema: "Pesares", cantado por José Alberto Valdivieso Alvarado, rítmicamente se lo define como "Verdulera con guitarra".
[649] Por ejemplo: Segundo Granja Almeida, propuso algunas variedades de pasillo; Luis Alberto Sampedro, propuso la "mañanera"; Héctor Abarca, la "mamporera"; Mariano de la Torre, el "bamboleo", etc.
[650] Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición.

a la mencionada raíz hispana se añadió el quichuismo "llapi", "aplastado" o de última categoría.

No faltan quienes sin una sustentación documentada, lo relacionan con la antigua "cáchua" (cachwa). Cachullapi, es un vocablo del léxico musical, relativamente nuevo, (años cuarenta del siglo XX); también está relacionado con el músico y compositor, Víctor Manuel Salgado, alias: "Cachullapi Salgado", quien en 1940, fundó y dirigió el "Conjunto Cachullapi", (ensamble de música popular ecuatoriana andina), agrupación musical que realizó varias grabaciones fonográficas de éxito. En el año mencionado, los hijos de "Cachullapi Salgado", organizaron la Orquesta de baile "Salgado Jr.", esa orquesta, en los años 60, para Discos Granja grabó los famosos discos de larga duración, reeditados en discos compactos, "La hora del Saltashpa" (música popular ecuatoriana andina, alegre y bailable), por analogía, para mencionar a la música alegre, andina, ecuatoriana; indistintamente, algunos sectores poblacionales, usan los vocablos: "cachullapi" o "saltashpa", para referirse de manera genérica a los: albazos, aire típicos, sanjuanitos, pasacalles, tonadas. Es erróneo creer que el gran compositor Víctor Salgado inventó un supuesto género musical.

3.3. Capishca (catizca, japishca). A. Como género musical, puede ser estudiado bajo dos ópticas, la indígena y la mestiza. En este capítulo, daré énfasis a la visión mestiza. El capishca inicialmente fue un género musical regional, hemos encontrado tres variantes: 1. El "capishca azuayo" (ejemplo: "Por eso te quiero Cuenca", de Carlos Ortiz, género – mestizo –urbano, emparentado con el albazo). 2. El "capishca chimboracense" (ejemplo: "La Venada" (Taruga), tema tradicional– indígena – mestizo – rural, versos quichua español, emparentado con el "aire típico. 3. El investigador Hernán Gallardo Moscoso, menciona al "catizca" de los indígenas Saraguros.

B. Los últimos años, en algunos sectores, se usa indistintamente la palabra "capishca", para referirse a repertorios musicales, a cualquier género musical popular ecuatoriano, bailable, de las provincias de: Loja, Azuay, Cañar y Chimborazo.

LECTURAS RECOMENDADAS

Alexander, Francisco,
1970 Música y Músicos. Ensayos en Miniatura. Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Bueno Arévalo, Julio, y, Franco, Juan Carlos,
1991 La Bomba en la Cuenca del Chota - Mira: Sincretismo o nueva realidad. Otavalo, Revista Sarance N.- 15, Instituto Otavaleño de Antropología, agosto.

Bueno Arévalo, Julio,
1998 Algunos Géneros del Cancionero Musical Mestizo Ecuatoriano (Géneros en uso). Quito, mecanografiado.
s.f. La fusión como una de las perspectivas de apertura a la tradición, ensayo inédito,
2006 Un siglo de música ecuatoriana, Testigo del Siglo, El Ecuador visto a través del Diario El Comercio 1906 – 2006. Quito, Ediecuatorial.

Coba Andrade, Carlos Alberto,
1986 Danzas y Bailes en el Ecuador. Quito: Ediciones Abya Yala.
1996 Etnografía Musical: Bailes y Danzas. Ritualismo y sacralización. Berlín, en Cosmología y Música en los Andes, Bibliotheca Ibero Americana, Vervuert, Alemania.

Godoy Aguirre, Mario,
2002 El Pasillo y el Proceso de Cambio Cultural. Riobamba, Casa de la Cultura Ecuatoriana

Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo, Año XCIX, N° 21.
2003 Las Bandas de Música en el Ecuador, CD Camino a la Libertad. Quito, Conmemoración del Centésimo Octogésimo Primer aniversario de la Batalla de Pichincha y Día de las FF.AA., Municipio Metropolitano de Quito.
2012 La Música Ecuatoriana, memoria local – patrimonio global, una historia contada desde Riobamba (coautor Franklin Cepeda Astudillo). Riobamba, Taki 2, Casa de la Cultura Núcleo de Chimborazo, Editorial Pedagógica Freire.

Guerrero Gutiérrez, Pablo,
1995 Músicos del Ecuador. Quito, CONMUSICA,.
2002-2003 Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Quito, CONMUSICA.
2004-2005 Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Quito, CONMUSICA.

Moreno, [Andrade], Segundo Luis,
1930 La Música en el Ecuador. Quito, 1ra ed.: Gonzalo Orellana, en El Ecuador en cien años de Independencia 1830-1930, t. II, Imp. de la Escuela de Artes y Oficios.

Salgado, Luis H.,
1952 Música vernácula ecuatoriana. Microestudio. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Varios autores,
1999 Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, varios tomos. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

A MANERA DE CONCLUSION

El estudio de la historia musical nos ayuda a descubrir nuestro rostro, nuestras debilidades, y grandeza. Vivimos en "incertidumbre y paradoja". La cultura dominante, la música de la élite, la visión eurocéntrica, deben abrirse y dar paso a los grandes encuentros, a la simbiosis, la inculturación musical, hibridaciones, sincretismos. La música, las culturas singulares, resisten y se defienden. La creatividad, originalidad, el talento, la calidad en el producto, deben ser parte de nuestra visión y proyección musical.

En Ecuador, el debate, la crítica musical, el periodismo especializado en música, prácticamente están ausentes. No soy partidario de la admisión a ciegas de los viejos valores, debemos ser más críticos y reflexivos: examinemos lo que hay debajo de las oriflamas, el elogio circunstancial, la vanidad y alharacas. Tampoco soy partidario del irracional parricidio, tan solo por ganar celebridad como "severos críticos".

Tenemos muchos "compositores de ocasión" que irreflexivamente, mareados por el éxito fugaz, pretenden sepultar a las generaciones anteriores, incluso con arranques parricidas e iconoclastas, estultamente creen que son los primeros en llegar a la cima del Olimpo, pero hace mucho tiempo ya hubo músicos que llegaron al Olimpo. La obra de los compositores de vocación y profesión, como el buen vino, al pasar los años se vuelve más apetitosa. Los años se encargarán de separar el buen trigo de la hojarasca. Una obra musical que trasciende, que vence a los siglos, rebasa la mediocridad, tiene alta calidad, es fruto de una rigurosa disciplina, dedicación, generosidad, e infinidad de renunciamientos.

Soy partidario de la esperanza y no de la nostalgia; de la innovación, la dinamia, la solidaridad, la alegría, la complementación, el ímpetu constructivo, en el marco de la ética. Hay que "integrar sin desintegrar". En los procesos culturales son importantes la suma de las realizaciones.

Para que nos respeten, para convivir en armonía, tenemos que entender y respetar las otras músicas. Es urgente la comprensión de la alteridad, la condición de ser otro. Debemos propiciar el *diálogo intercultural* con acercamientos mutuos y respetuosos. Las músicas del Ecuador ahora tienen el impulso de los mass media, las industrias culturales, vivimos la cultura de la imagen, la "civilización del espectáculo".

Una obra musical tiene polivalencia social y polifuncionalidad, posee diversos ámbitos de consumo, puede ser difundida en espacios urbanos, rurales, en la diáspora, puede conocer otras versiones, etc., en cada público, produce emociones, intereses, y significados diferentes. Las tradiciones musicales, en los círculos de poder son presentadas – destacando determinados estilos y opacando a otros—, de esta manera, las prácticas musicales adquieren nuevos significados. Está en auge la piratería discográfica, hay nuevos negocios musicales emergentes que merecen nuestra atención, el mercado de segunda mano, los intercambios en redes, la circulación de la música en Internet, marca un nuevo ritmo a las dinámicas de la industria cultural. Vivimos el cambio del comercio industrial al cultural, los nuevos actores son compañías de contenido, el nuevo recurso es la cultura. "En la era industrial los recursos eran de naturaleza biológica. Ahora el nuevo recurso es la diversidad

cultural".[651] Tanto la biodiversidad como la diversidad cultural pueden agotarse o perderse. "La gran lucha en el siglo XXI va a ser entre como globalizar y utilizar las nuevas tecnologías de comunicación para compartir nuestras culturas sin perderlas".[652]

Ahora el sentido social de consumir música ha cambiado, la experiencia musical es más comunitaria, con grupos virtuales o presenciales. La nueva realidad, este entorno problemático, nos invita a redefinir el concepto de industria cultural, debemos abolir los muros escolásticos y desarrollar una estética de recepción activa y crítica.

¿Cuál es el futuro de las músicas del Ecuador?. ¿Están vigorosas?, ¿en decadencia?. En Ecuador, en las actividades musicales generalmente hay una visión pesimista, un fuerte complejo de inferioridad, una tendencia hacia lo pasado, el recuerdo, la añoranza, la nostalgia. Por ejemplo, la música de la "nueva ola" de los años setenta, todavía rinde buenos réditos económicos en una serie de producciones discográficas y "Festivales del Recuerdo". No debemos tener miedo a que desaparezca tal o cual género o estilo, en la historia musical hubo y hay procesos culturales dinámicos. Antes, nuestros tatarabuelos bailaron los fandangos, la contradanza, repertorios y bailes como: la Ñapanga, el Costillar, el Toro Rabón, la Puerca Raspada, etc., ahora ya no existen esos bailes, pero tenemos otros. El trillado "rescate de nuestra música", debe ser replanteado[653]. Si queremos transformar las músicas del Ecuador, primero debemos propiciar la abolición de las estructuras que nos oprimen, hay que socializar el arte, debemos proyectarnos, trascender, internacionalizar lo que tenemos, pero para ello necesitamos conocer lo nuestro, los sistemas simbólicos; debemos tener autoestima, estar orgullosos de lo que somos, necesitamos criterios de calidad en el producto, y por sobre todo entender que:

"la sociedad es un sistema compacto, estructurado, y que la hegemonía de las clases dominantes se apoya conjuntamente en la opresión económica y en el control ideológico. Si somos consecuentes con ese saber, admitiremos que un nuevo arte, una nueva cultura, surgirán en la medida en que las prácticas simbólicas (de los artistas, los intelectuales, los científicos) hallen en la acción transformadora de las masas vías para profundizarse y repercutir sobre la sociedad entera"[654].

Impactan y trascienden, quienes tienen visión, entienden la realidad, el contexto; tienen creatividad, imaginación, compromiso, solidaridad, liderazgo, transforman las prácticas simbólicas, aprovechan las nuevas tecnologías, y propician las innovaciones. Quienes desconocen su historia, y no tienen autoestima, orgullo, están condenados a la opresión, la desesperanza y el lamento.

Según Mikel Dufrenne, Profesor de Filosofía de la Universidad de París:

"Un arte internacional es un arte que se ha internacionalizado de dos modos: a) debido a la expansión de los procedimientos técnicos y de los criterios económicos. b) debido al prestigio de un cierto estilo, que es verdaderamente un estilo, que ha nacido

---

[651] Rifkin, 2001: s. n.
[652] Op. Cit., s.n.
[653] Con frecuencia algunos periodistas, radiodifusores, etc., hablan de "rescatar nuestra cultura, rescatar nuestra música", la cultura es viva, dinámica, en constante innovación y procesos de selección e incluso reinvención.
[654] García Canclini, 2001:151.

en un lugar determinado y no ha renegado de sus orígenes; simplemente, ha sido también capaz de recoger y de asimilar el mensaje de otras culturas"[655].

[655] Citado por Bueno, Julio.: "La fusión como una de las perspectivas de apertura a la tradición". Ensayo inédito, s.f.

BIBLIOGRAFIA

Alexander, Francisco,

1970 Música y Músicos. Ensayos en Miniatura. Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

1977 Música de América Latina: Ecuador, Enciclopedia de la Música de Hamel y Hürlimann, Vol 3. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Grijalbo, S.A.

Coba Andrade, Carlos Alberto,

1978 Instrumentos Musicales Ecuatorianos, Revista Sarance 7. Otavalo, IOA, Ed. Gallocapitán. (19

1980 Literatura popular afroecuatoriana. Otavalo, Colección Pendoneros, IOA, Ed. Gallocapitán.

1981 Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador. Otavalo, Colección Pendoneros N.- 6. Otavalo, IOA, Instituto Otavaleño de Antrología, Ed. Gallocapitán.

1986 Danzas y Bailes en el Ecuador. Quito: Ediciones Abya Yala.

1996 Etnografía Musical: Bailes y Danzas. Ritualismo y sacralización. Berlín, en Cosmología y Música en los Andes, Bibliotheca Ibero Americana, Vervuert, Alemania.

1995. Bailes, Danzas e Instrumentos Musicales Africanos en el Ecuador, un modelo de trasplante. Revista Identidades N.- 17. Quito, IADAP.

Godoy Aguirre, Mario,

2002 El Pasillo y el Proceso de Cambio Cultural. Riobamba, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo, Año XCIX, N° 21.

2003 Las Bandas de Música en el Ecuador, CD Camino a la Libertad. Quito, Conmemoración del Centésimo Octogésimo Primer aniversario de la Batalla de Pichincha y Día de las FF.AA., Municipio Metropolitano de Quito.

2004 La Música en la Época Colonial en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Quito, Fundación Teatro Nacional Sucre, FONSAL.

2005 Breve Historia de la Música del Ecuador. Quito, Corporación Editora Nacional.

2011 El Carnaval d Chimborazo. Riobamba, Taki 1, Casa de la Cultura Núcleo de Chimborazo, Edipcentro.

2012 La Música Ecuatoriana, memoria local – patrimonio global, una historia contada desde Riobamba (coautor Franklin Cepeda Astudillo). Riobamba, Taki 2, Casa de la Cultura Núcleo de Chimborazo, Editorial Pedagógica Freire.

Guerrero, J. Agustín,

1981 Imágenes del Ecuador del siglo XIX Juan Agustín Guerrero. Texto e investigación Wilson Hallo. Quito, Madrid, Ediciones del Sol, ESPASA CALPE S.A.

1984 La Música Ecuatoriana desde su Origen hasta 1875. Quito, Banco Central del Ecuador.

1993 Yaravíes Quiteños. Quito, Archivo Sonoro, Colección Materiales Musicales del Ecuador, Historia N.- 1.

Guerrero Gutiérrez, Pablo,

1995 Músicos del Ecuador. Quito, CONMUSICA,.

1996 Guerrero Gutiérrez, Pablo. EL Pasillo en el Ecuador. Quito, CONMUSICA.

2002-2003 Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo I. Quito, CONMUSICA.

2004-2005 Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo II. Quito, CONMUSICA.

Granda Noboa, Wilma,

2004 El Pasillo Identidad Sonora. Quito, CONMUSICA.

Guerrero Gutiérrez, Pablo y Mullo Sandoval, Juan,

2005 Memorias y Reencuentro. El Pasillo en Quito. Quito, Museo de la Ciudad, Impresora Flores.

Guevara, Gerardo,

1989 Vamos a Cantar. Quito, Ministerio de Educación y Cultura.

1991 Síntesis Histórica de la Música Ecuatoriana. Quito, Proyecto Multinacional de Artes.

2002 Historia de la Música del Ecuador. Quito, Ministerio de Educación y Cultura, Apligraf.

Moreno, [Andrade], Segundo Luis,

1930 La Música en el Ecuador. Quito, 1ra ed.: Gonzalo Orellana, en El Ecuador en cien años de Independencia 1830-1930, t. II, Imp. de la Escuela de Artes y Oficios.

s.f. La Música en el Ecuador, Segunda Parte: El Coloniaje, mecanografiado.

1950 La Música en el Ecuador. Tercera Parte: La República, mecanografiado inédito,.
1952 Las Bandas Militares. Quito, Revista, Letras del Ecuador, Año VIII, N° 79, C.C.E., julio-septiembre, pp. 8-15.
1972 Historia de la Música en el Ecuador. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
1988 El Himno Nacional. Quito, en Revista Opus, N 27, Banco Central del Ecuador, septiembre.
1996 La Música en el Ecuador. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical.

Mullo Sandoval, Juan,
2009 Música patrimonial del Ecuador. Quito, Cartografía de la memoria, Fondo Editorial Ministerio de Cultura.

Sans, Juan Francisco y López Cano, Rubén, (coordinadores)
2012 La música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina. Caracas, Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange, Fundación Imprenta de la Cultura.

Vargas, Fray José María,
1960 El Arte Ecuatoriano. Quito, Biblioteca Ecuatoriana Mínima.
S.f. Historia de la Cultura Ecuatoriana, tomo I. Guayaquil, Clásicos Ariel N 81, CROMOGRAF S.A.
S.f. Historia de la Cultura Ecuatoriana, tomo II. Guayaquil, Clásicos Ariel N 83, CROMOGRAF S.A.
S.f. Historia de la Cultura Ecuatoriana, tomo III. Guayaquil, Clásicos Ariel N 87, CROMOGRAF S.A.
1984 El Arte Ecuatoriano en el siglo XIX. Quito, en Revista Cultura N 19, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto.
1988 La Música en la Colonia, en Revista Opus N˙21, Año II, marzo. Quito, Banco Central del Ecuador.
1989 Diego Lobato de Sosa (1538-1610), Un sacerdote modelo del siglo XVI, en Revista Opus N 36, año III, junio. Quito, Banco Central del Ecuador.

Varios autores,
1999-2002 Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, 10 tomos. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, España.

Wong Cruz, Ketty,
2002 La nacionalización del Pasillo Ecuatoriano a principios del siglo XX. Actas del Congreso de Música Popular, Colombia,. www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html Acceso: 15 de noviembre 2004.